Disputa dintre antici și moderni • Introducere în problemele criticii actuale • Critică și științe umane • Critică și filozofie •

de ce noua critică?

critică și obiectivitate

editura univers

DE LA TEORIA CRITICII LA PRAXIS

Supunerea discursului critic unei largi dezbateri publice este întotdeauna provocată de cauze multiple. În unele cazuri matca lor generatoare este determinată de criza metodei și nevoia de precizare a obiectului într-un nou context. În altele, polemicile sînt o consecință a unor mutații înfăptuite.

De obicei, aceste transformări operante în cultură sînt precedate de o imensă achiziție de informații, înscrise într-un traect metodologic caracterizat prin numeroase trăsături comune. Șocantă, primită cu rezerve, ruptura de o metodologie declarată perimată și actul inovator de convergență între *demersul critic* și *obiect* sînt însoțite de o amplă justificare teoretică.

Nevoia alcătuirii unei platforme teoretice relativ omogene impune cristalizarea unei concepții integratoare, deschisă spre însumarea unor tendințe paralele sub semnificația aceluiași numitor comun. Fortificarea publică a fenomenului nou, constituirea lui ca o realitate evidentă determină astfel alianțe teoretice bazate pe un program minimal.

După stabilizarea fenomenului inovator, instituționalizat prin cărți, reviste, prelegeri universitare, colocvii internaționale etc., exponenții noii direcții își urmează fiecare itinerariul său propriu, fundat pe un suport teoretic personal.

Orice școală nouă este individualizată printr-un proces de reducție. În felul acesta se configurează *invarianta* sa globală, destinată să o diferențieze de alte școli. *Variantele* școlii, rezultate din tendințele paralele sau centrifugale sînt adeseori utilizate de cercetătorii de mai tîrziu pentru a-i nega existența sau unitatea prezumtivă.

Tipul acesta de acte de polarizare în jurul unor principii relativ omogene, ca și fenomenele centrifugale, sînt repetabile în timp. Atît critica literară, cît și arta în general, furnizează numeroase exemple din toate perioadele de dezvoltare a culturii.

Premergătoare mai îndepărtată a *noii critici franceze*, şcoala americană cunoscută sub numele de *New Criticism* constituie o dovadă elocventă a acestui proces de *polarizare* şi *diferenţiere*. Apartenenţa unor scriitori şi critici ca John Crowe Ransom, R. P. Blakmur, Allen Tate, Yvor Winters, Cleanth Brooks, Keneth Burke, Robert Penn Warren la *New Criticism* a fost acceptată cu o mare dificultate. Confuzia de criterii era atît de mare încît C. Hugh Holman făcea uz în 1955 de calcule statistice, rezultate din opiniile autorilor mai multor studii pe această temă pentru a conchide dacă criticii şi scriitorii menţionaţi puteau fi însumaţi în această şcoală, configurată în jurul anului 1920.[1]

Dar nici un fel de considerente nu l-au împiedicat pe William Barrett să declare cu prilejul unui simpozion din 1950, că *New Criticism* nu reprezintă o mişcare unitară, nu este o şcoală, iar conceptul în sine este lipsit de orice conţinut specific.[2]

Am semnalat acest caz exemplificator, fiindcă s-a produs în domeniul criticii. Aceleaşi reacţii au apărut însă şi în alte împrejurări. Discuţiile stîrnite de *teatrul epic*, *teatrul absurd*, *noul roman* şi *noua critică franceză* au un caracter asemănător.

Toate aceste mişcări inovatoare nu au un *nucleu teoretic* general, *prestabilit*, conceput de o singură personalitate, pe care să-l *accepte* mai tîrziu diferiţi adepţi.

Luaţi fiecare în parte, scriitorii sau criticii integraţi în aceste şcoli nu au nici ei un *model* fixat cu anticipaţie, destinat să le orienteze întreaga activitate în concordanţă cu un program aprioric. Teoria criticii s-a cristalizat în etape diferite, fiind adeseori extrasă din activitatea creatoare şi, nu o singură dată, sensibil corectată de aceasta.

De la Brecht şi Eugen Ionescu, pînă la Alain Robbe-Grillet şi Roland Barthes, constatăm cum relaţia dintre program şi creaţie este supusă unor retuşări numeroase.

Discutarea statutului de existenţă a *noii critici franceze*, a finalităţii sale multiple şi divergente, ca şi a demersului variat spre textul literar, se reeditează în termeni relativ asemănători cu cei consemnaţi de istoria reacţiilor faţă de alte şcoli şi curente literare.

---

[1] N. H. Halfmann, *Der amerikanische „New Criticism"*, Frankfurt, Athenäum Verlag, 1971, p. 6—17.

[2] *Op. cit.*, p. 7.

Oricine cercetează cronologia unor opere fundamentale pentru definirea profilului unei şcoli literare sau de critică, observă că ele sînt masate în perioade relativ scurte. Dar între apariţia unor cărţi şi ecoul lor amplu în cultură, se poate interpune un anumit timp.

Este adevărat că *noua critică franceză* nu poate fi socotită nici acum un fenomen definitiv încheiat. Dar ideile puse în circulaţie prin ultimele scrieri sînt adeseori previzibile, dacă nu repetabile.

Frecvenţa unor cărţi cu tendinţe similare într-o perioadă scurtă este însă simptomatică pentru anunţarea unui fenomen inovator. Rînd pe rînd au apărut astfel opere ca : *Introducere în psihanaliza lui Mallarmé* (1950) de Charles Mauron, *Literatura din epoca barocă în Franţa* (1953) de Jean Rousset, *Literatură şi senzaţie* (1954) şi *Poezie şi profunzime* (1955) de Jean-Pierre Richard etc. Primele ediţii din aceste scrieri nu au înregistrat imediat un ecou public, demn de remarcat.

Al doilea val de cărţi al exponenţilor noii critici a început mult mai tîrziu. Rînd pe rînd s-au succedat opere ca *Geneza operei poetice* (1960) de Jean Paul Weber, *Ochiul viu* (1961) de Jean Starobinski, *De la metaforele obsedante la mitul personal* (1962) de Charles Mauron, *Despre Racine* (1963) de Roland Barthes etc. Anul 1964 reprezintă o adevărată explozie de informaţii şi diversificare a demersurilor critice, marcate de *Eseuri critice* de Roland Barthes, *Punctul de plecare* de Georges Poulet, *Pentru o sociologie a romanului* de Lucien Goldmann, *Psihocritica genului comic* de Charles Mauron, *Unsprezece studii despre poezia modernă* de Jean-Pierre Richard.

Dacă primul val al noii critici franceze a suscitat doar anumite semne de întrebare, putînd fi socotit doar simptomul unei deveniri încă incerte, cel de al doilea val reprezenta o realitate bine constituită, un program amplu pe plan teoretic, concretizat printr-o mare diversitate a modurilor de abordare a textului literar.

O asemenea realitate compactă focalizată de o evidentă tendinţă inovatoare, concretizată însă în maniere diferite, nu mai poate lăsa indiferentă nici critica de factură tradiţională, dar nici pe adepţii noii şcoli. Premergătorii solitari sînt introduşi în serii, apar actele de solidaritate intelectuală, tipice unor grupuri animate de idealuri inovatoare, iar demonstraţiile de ruptură cu anumite tradiţii şi de alianţă cu altele, capătă un puternic caracter polemic.

Anul 1964 reprezintă primul moment de polarizare a unor forţe dispersate. Procesul acesta ascendent înregistrează în 1966 punctul cul-

minant de instituționalizare publică a noilor tendințe, cînd reeditarea luptei dintre clasici și moderni constituie o etapă de largă audiență pe plan european.

Evident că atitudinea polemică nu a fost absentă nici în anii ce au precedat acest moment. Atît în cartea *Despre Racine*, cît și în *Eseurile critice*, Roland Barthes relevă caracterul perimat al criticii de tip pozitivist, lansonian, cu toate derivațiile sale de mai tîrziu. Pe această cale, cele mai cunoscute modalități de realizare a criticii tradiționale, universitare, ca biografismul, istorismul și alte tipuri de *critică analogică*, de dată mai recentă, sînt contestate în mod tranșant.

Constituită însă într-un *corpus de scrieri*, noua critică nu mai este astfel nici inocentă, nici invulnerabilă. De aceea, examinarea rezultatelor ei, ca și bilanțul de factură polemică constituie reacții previzibile. Raymond Picard, exponentul criticii universitare deschide această polemică în mod spectacular cu eseul său *Noua critică sau noua impostură* (1965). Ținta fundamentală a pamfletului menționat este cartea lui Roland Barthes, *Despre Racine*, dar raza de extensie vizează tot ce fusese înscris direct sau indirect sub eticheta de *nouă critică*. Psihanaliza și psihocritica, analiza marxistă și structurală, descrierea fenomenologică sau existențială, precum și orice forme de alianță ce au putut rezulta din combinarea acestor metode sînt situate sub semnul îndoielii. Raymond Picard debutează cu o premisă ce va deveni concluzia pamfletului său. *„Mișcarea care este botezată critică de interpretare, critică ideologică sau chiar noua critică, pare să aibă pînă acum mai puțin o realitate intelectuală decît una polemică."* [1]

Pornind astfel de la cartea lui Roland Barthes, *Despre Racine*, profesorul francez încearcă să demonstreze că noua critică s-a instalat cu precădere în *zone neverificabile*. Ea *instituționalizează* în acest fel *subiectivitatea* și, cu toate că declară în mod teoretic faptul că *biografia* nu e necesară pentru explicarea operei, face apel la aceasta pe căile cele mai ocolite. Modul de construire a *modelelor structurale* a operelor unor scriitori este de asemenea pus sub semnul îndoielii. Stabilirea lor prin extrapolarea unor trăsături, socotite dominante, nu ține seama de altele ce au o frecvență mai mare. Considerente de acest gen îl duc pe Raymond

[1] R. Picard, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, Paris, Jean-Jacques Pauvert éditeur, 1965, p. 10.

Picard spre concluzia că Roland Barthes *„a inventat un impresionism ideologic de esență dogmatică"*.[1]

Același proces de intenție este făcut criticii psihanalitice și tematice cu toate variantele sale. Dar cu acest prilej sînt relevate și unele dificultăți obiective. Dacă explorarea psihanalitică a unui subiect viu este plină de obstacole și incertitudini, atunci, se întreabă criticul, ce coeficient de adevăr poate avea psihanalizarea unor scriitori ce au murit de zeci sau sute de ani.

Viața devine un obiect indirect al cercetării la Jean-Paul Weber. Apelul la *anecdota biografică* îl determină pe autor să declare demersul weberian spre textul mediatizat, *fantasmagoric* și *aberant*. În același registru de aprecieri este inventariată și psihocritica, ale cărei rezultate sînt minore în raport cu complexitatea metodei. Tematismul practicat de Jean-Pierre Richard este vulnerabil din alt unghi de vedere. Preferința criticului pentru *discursul ascuns, trădat* de scriitor, nu pentru cel *exprimat* în mod *conștient*, constituie o altă pistă falsă pe care s-a angajat noua critică.

Nu mai puțin semnificativă mi se pare obiecția că exponenții noii critici nu țin seama de *specificitatea* structurilor literare, înscrise în diferite ierarhii estetice. Din această cauză, analiza valorizantă a unor texte de natură diferită (opere literare, corespondență, jurnale) este efectuată cu aceleași mijloace nivelatoare. Pamfletul acesta încărcat de erudiție și nelipsit de unele obiecții fundamentale, pune întreaga *nouă critică* sub semnul îndoielii și al imposturii. Și dacă autorul acceptă necesitatea înnoirii criticii, a precizării conceptelor și a verificării instrumentelor de lucru, el crede că acest efort general și lăudabil trebuie căutat în altă parte, nu în spațiul ocupat de noua critică.

Replicile celor agresați ca exponenți ai acestei direcții nu întîrzie să vină. În 1966, apar eseurile polemice *Critică și adevăr* de Roland Barthes și *Neocritică și paleocritică sau contra lui Picard*. Ele reprezintă justificări ale unor demersuri critice acceptate, sinteze ale unor programe cunoscute, reflecții *din interior* pe marginea unor opere existente.

Bilanțul acestei activități, conceput din *exteriorul* unui grup cu tendințe adiacente, dar care nu ar constitui o *școală*, este realizat de Serge Doubrovsky, odată cu apariția cărții sale, *Pourquoi la nouvelle critique* (1966). La acea dată, oricine putea să se întrebe cine este autorul unei

[1] *Op. cit.*, p. 76.

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI
LITERE

opere de sinteză, care își propunea să reexamineze în mod critic o amplă activitate, salutată cu entuziasm de unii și contestată cu aceeași ardoare de alții. Tot atît de firească era întrebarea despre autoritatea criticului ce își propunea să resitueze noi valori într-o ierarhie rezultată dintr-o echidistanță față de operele tuturor.

În statele de serviciu ale profesorului Serge Doubrovsky figura un imens tom, *Corneille și dialectica eroului* (1963). Introducerea volumului anunța de atunci un critic preocupat de *metodă*, teoretizarea autorului demonstrînd în mod limpede tentativa sa de a da o fundamentare filozofică demersului intelectual spre opera literară. Unul din punctele sale de plecare trimite spre operele lui J.-P. Sartre și Merleau-Ponty, altele indică o matcă mai generală, ca psihanaliza și antropologia culturală. Hegel, Marx și Freud constituie surse fundamentale de referință, starea de deferență a unor idei originare nefiind întotdeauna destul de clară.

Fascinația unor idei contemporane, dar și consecvența cu modul său de gîndire îl determină pe Serge Doubrovsky să abordeze opera lui Corneille pornind din *prezent* spre *trecut*. Dar s-ar putea spune că toate opțiunile metodologice ale criticului francez sînt polarizate în jurul unor idei mai generale, referitoare la statutul omului în existență cu toate derivatele sale de ordin axiologic. Filosofia literaturii se întîlnește astfel cu antropologia și ontologia. Resituarea omului în existență are drept urmare resituarea literaturii care determină, la rîndul său, o reexaminare a instrumentelor critice orientate spre un scop integrat în suita proiectelor umane.

Serge Doubrovsky are o acută conștiință a contemporaneității. El se manifestă ca un ins angajat ontologic în timp. Așa credem că se explică faptul că el se comportă față de gîndirea contemporană ca un *reformator* ce-și propune s-o reorienteze spre umanitate, nu ca un simplu critic fără un program propriu.

Tendința aceasta de reorientare a modului de gîndire își caută diferite puncte de sprijin. Achiziția informațională întreprinsă de Serge Doubrovsky relevă surse mereu sporite, scrierile lui Sartre, Bachelard, Merleau-Ponty constituind o nouă dovadă a comportamentului său față de circuitul de idei. Solidarizarea intelectuală a criticului francez cu gîndirea din trecut sau din prezent nu este niciodată globală, spiritul său de discernămînt operînd distincții semnificative în opera aceluiași autor.

Serge Doubrovsky ne apropie de noua critică franceză cu o formație filosofică precizată, dar nu închisă. În 1963, el o privea ca pe un fe-

nomen constituit, demn de atenție, dar nu ca pe o școală unitară. Nota ei fundamentală se profila prin modul de stabilire a unui tip de relație între *autor și operă*. Perspectiva *interogativă-totalitară*, evidentă la J.-Pierre Richard i se pare cea mai semnificativă pentru noul demers critic, orientat spre *sensul operei, structura globală* și *viziunea unitară*, rezultată din sens. Ca și ceilalți exponenți ai noii critici, Serge Doubrovsky se străduiește să stabilească un itinerar cît mai adecvat între *timpul operei* și *timpul criticului*. El știe că între acești doi timpi se poate stabili un raport de identificare, de diferențiere, de distanțare, de suprapunere inițială și recul critic.

Comportamentul său față de Corneille tinde să devină exemplificator pentru adoptarea unei atitudini cu caracter general. Examinarea relației dintre *critică* și *istorie* devine astfel indispensabilă pentru maniera în care criticul își propune să descifreze sensul oferit de cunoașterea unui text, degajat de orice prejudecăți sedimentate asupra unor opere în timp.

Serge Doubrovsky consideră că există două moduri posibile de întîlnire cu opera unui scriitor. Pierre Corneille este luat drept etalon pentru elaborarea și demonstrarea validității unor principii. Se poate coborî din *timpul nostru* spre timpul lui Corneille, înlăturînd toate deformările produse pe acest parcurs asupra unei opere și restituindu-i astfel semnificația sa originară. În felul acesta, istoria este, de fapt, abolită, iar contactul direct cu opera capătă o prezență ideală a timpului său primordial. Criticul denunță însă istorismul metafizic ca o tentativă naivă și nefertilă, deoarece nu există un Corneille în sine, așa cum nu există nici un punct de vedere, luat ca etalon cert, pentru a putea decide în ce măsură toate celelalte interpretări sînt eronate sau sînt niște acte deviate de la sensul originar. Regresiunea în timp pentru regăsirea spațiului inițial de semnificații ale operei nu este acceptată de critic. El propune un demers invers, destinat să aducă din secolul al XVII-lea opera lui Corneille în epoca noastră, dramaturgia acestui scriitor urmînd a fi investigată cu mijloace specifice vremii noastre.

Bazîndu-se, de asemenea, pe unele studii de filosofie marxistă a istoriei, criticul francez demonstrează că evoluția ulterioară a unor evenimente poate lumina și explica mai bine trecutul, decît simpla coborîre în timp, menită să regăsească un sens pierdut. Înseși mărturiile scriitorului despre propria sa operă se cuvine să fie examinate din această perspectivă. Ele reprezintă un unghi de vedere, alături de altele. Psihologia modernă a demonstrat că între profesiunea de credință a unui

scriitor și actul de creație nu există o suprapunere. De aceea, creatorul nu poate fi considerat drept criticul cel mai profund al propriei sale opere, iar istoria în sine nu trebuie nici ea privită ca un act total de coincidență cu istoria literară. Creatorul își face o selecție proprie a evenimentelor integrate într-un text, iar comportamentul unui scriitor față de aceleași fapte poate fi foarte diferențiat de la un caz la altul. Metoda criticului francez, raportată la acest context de factori, este enunțată foarte lapidar: *„...opera de artă este aceea care stabilește importanța faptelor și a evenimentelor, în măsura în care le indică sau le inserează în țesătura sa. Opera este aceea care absoarbe istoria, nu istoria este cea care o resoarbe pe ea".* [1]

De aici nu rezultă că Serge Doubrovsky ar pleda pentru o abolire a perspectivei istorice, ci doar pentru o căutare a indicilor istorici în text. Ca și alți exponenți ai noii critici autorul cărții despre *Corneille și dialectica eroului* propune o lectură imanentă a operei literare; aceasta fiind modalitatea menită să releve și indicii ei exteriori. *„O operă are o coerență, o consistență independentă de geneza sa, iar critica trebuie să-și propună ca scop să le descopere. Într-un cuvînt — și acesta va fi primul principiu al metodei noastre — un sens intim și ultim se găsește în operă, un sens ce trebuie interogat el însuși și el singur."* [2]

Lectura imanentă pentru care a optat criticul francez este justificată prin *psihologia percepției*, a cărei motivație filosofică și estetică o găsește la Merleau-Ponty și M. Duffrenne. Examinată din această perspectivă, critica nu trebuie să se situeze nici *dincolo*, nici *dincoace* de opera literară. Dacă istoria tratează evenimentele ca niște *fapte absente*, critica are rolul de-a aduce *opera* în *prezent*. Privită ca un *obiect*, *opera* intră în contact direct cu *subiectul* care o *percepe*, pe o cale stabilită de *Cogitoul* specific al acestuia. *„El o privește din punctul său de vedere, situat în spațiu și timp, pe fondul unui angajament geografic și istoric pe care nu-l părăsește decît odată cu viața sa."* [3]

Serge Doubrovsky justifică astfel caracterul subiectiv al actului critic prin subiectivismul originar al fenomenului perceptiv. Dar acest punct de vedere nu trebuie să ducă spre concluzia că autorul apără eroarea sau diversele aspecte arbitrare ce ar putea fi motivate pe această cale.

---

[1] S. Doubrovsky, *Corneille et la dialectique du héros*, Paris, Gallimard, 1963, p. 15.
[2] *Op. cit.*, p. 15.
[3] Idem, p. 17.

Dacă toate percepțiile sînt subiective, nu înseamnă că sînt toate și valabile. Unele pot fi corecte, altele sînt eronate. Departajarea lor se face printr-o permanentă *raportare* la *obiect*, singurul ce ne poate oferi criteriul *adevărului*.

Pentru critic, *obiectul* este reprezentat de operă. Percepția corectă a operei devine astfel verificabilă prin sesizarea ei ca *unitate* și *totalitate*, precum și prin examinarea comunicării concrete, ce vizează toate implicațiile sale particulare. Autorul conchide astfel că aprecierea operei se face prin operă, iar aceasta devine inteligibilă într-o măsură cît mai mare prin judecățile formulate asupra ei. Verificarea percepției subiective a operei se „obiectivează" prin coincidența dintre viziunea criticului și *densitatea totală* a textului.

La prima vedere, s-ar părea că Serge Doubrovsky ancorează într-un nou gen de formalism. Impresia este însă falsă și autorul însuși este conștient de acest risc. De aceea, el precizează, ca și Hegel la vremea sa, că sensul se găsește întruchipat în materia sensibilă a obiectului. Or, opera este un *obiect estetic*, deci un *proiect uman*, un apel pe care *omul ce vorbește* despre oameni îl adresează tot oamenilor.

Privită ca un *fenomen trăit*, opera literară este explorată de criticul francez cu un arsenal de instrumente, sugerate de scrierile lui Hegel și Marx, cît și de acelea ale lui Freud, Sartre și Merleau-Ponty. Punctul de convergență al acestor elemente informaționale de natură diferită este reprezentat de *psihanaliza existențială*, metodă care, pe plan teoretic, capătă o motivație și explicitare încă insuficiente.

Există însă unele precizări demne de reținut. Serge Doubrovsky nu explorează complexele autorului, în maniera psihanalizei tradiționale, ci pe cele ale operei. Preocuparea sa pentru unitatea structurală și degajarea sensului total îl face să evite atît reducțiile de tip istoricist, cît și pe cele de ordin biografic. Distanțarea sa față de critica existențialistă este de asemenea evidentă, opera nefiind pentru el doar un pretext sau un proces făcut autorilor.

Aceeași echidistanță se schițează de pe acum și față de structuralismul genetic, profesat de Lucien Goldmann. Dialectician subtil, Serge Doubrovsky a înțeles semnificația viziunii despre lume, structurată în comportamentul grupului social. Dar spre deosebire de sociologul francez, el deplasează accentul pe individul creator, pornind de la premisa că fiecare ins trăiește condiția umană în felul său. Deși fiecare situație devine istorică, iar indivizii se comportă față de ea în mod diferit, istoria

la modul general capătă un caracter *transistoric* atunci cînd este proiectată pe fundalul neschimbător al *existenței*. Această coborîre spre contactul primordial al creatorului cu lumea, practicată de critica modernă, relevă datele eterne ale operei literare. Durata operei nu înseamnă însă încremenirea într-un prezent etern, ci proiecția sa într-un viitor indefinit. Dar acest act de proiecție nu duce la *schimbarea operei*, ci la *transformarea* sa, rezultată dintr-un orizont informațional mereu diferit, din perspectiva căruia este receptată. Obiectul criticii rămîne, de fapt, același, instrumentele sale de explorare a creației literare se modifică mereu.

Dar oricît de mult s-ar îmbogăți mijloacele de cunoaștere, considerațiile asupra artei vor avea în mod inevitabil un anumit coeficient de aproximație, cunoașterea unei opere nefiind niciodată deplină. Din această cauză, statutul științelor umane va fi mereu diferit de al științelor pozitive. Autorul nu evită să considere orice act critic un eșec, din cauza neputinței elaborării unei judecăți absolute.

Un anume scepticism de sorginte existențialistă pătrunde cu discreție în opera sa. Considerarea criticii ca un *act deschis*, deplasabil, capabil să navigheze printre *puncte de reper* și *insule de certitudine* conferă rigorismului raționalist practicat de autor o luciditate demnă de considerație.

Dar examenul amplu al direcțiilor principale din cadrul criticii franceze actuale începe abia odată cu cartea de sinteză, *De ce noua critică* (1966). Acest bilanț se definește și ca un epilog teoretic al polemicilor angajate în anii 1953—1956, între detractorii noii critici și apărătorii ei. Cum era și firesc într-o asemenea etapă de înnoiri, Serge Doubrovsky pornește de la redefinirea unor concepte de bază, de la examenul lucid al unor prejudecăți convertite în locuri comune, acceptate, ca și de la verificarea rezultatelor pozitive sau a impactului produs de combinarea unor metode de natură diferită.

Serge Doubrovsky mărturisește că se comportă față de direcțiile moderne ale criticii asemenea cu un specialist care face *expertiza* unor instrumente de lucru. Examenul său critic are un caracter contestatar, stimulat de dorința de a stabili un nou statut al criticii, impus de mutațiile masive ce au apărut și în alte științe umane, ca și în filozofie. Într-un asemenea context, o *reorientare* a criticii, dublată de *reciclarea* criticilor, apare cu atît mai necesară cu cît demersul ei se impune să fie sincronizat cu modernitatea fenomenului literar din secolul nostru.

Ieşind, aşadar, din starea ei de inocenţă, critica nu mai poate fi modestă, fiindcă este ameninţată de mediocritate. Ea nu mai poate fi nici prudentă fiindcă ar fi paralizată de propriile ei anxietăţi. Angajarea criticii, ca şi a literaturii nu are însă, după părerea sa, un caracter istoric, ci pur *epistemologic*.

Critica criticii, concepută de Serge Doubrovsky din perspectiva unei filosofii subiective, derivată din însuşi *Cogitoul* criticului, îi oferă autorului o confruntare cu cele mai variate direcţii de manifestare, înregistrate în epoca noastră. Examenul global al noii critici îl determină să afirme de la început că în procesul ei divergent de manifestare, aceasta relevă efortul de conexare cu gîndirea lumii moderne. Chiar dacă noua critică poate fi contestată prin răspunsurile sale, ea îşi păstrează meritul tentativei inovatoare pe planul întrebărilor formulate, apte să suscite noi modalităţi de lectură.

Oricum, în disputa Barthes—Picard, Serge Doubrovsky îl preferă pe cel dintîi cu toate incoerenţele sistemului său, nu pe al doilea, care nu are un sistem şi este depăşit. Picard se bazează pe o clasică *semantică optimistă*, ce acordă cuvîntului un caracter univoc. Barthes demonstrează polisemia discursului literar şi, drept rezultantă, statuarea criticii ca un act subiectiv. Concepţia restrictivă a lui Picard despre literatură se opune în mod direct concluziilor lingvisticii moderne.

Noua critică este privită de Serge Doubrovsky ca un demers de explorare a sensurilor, nu a semnificaţiilor. Năzuinţa ei vizează unitatea şi coerenţa operei, nu unele aspecte particulare. Depăşind mitul obiectivităţii totale, noua critică statuează lectura sistemică, deşi el nu ezită să semnaleze faptul că adeseori aceasta are un caracter preferenţial. Discontinuismul tradiţional este astfel depăşit, *structura obiectivă* a operei în lecturile sale moderne fiind în mod inevitabil *subiectivă*. Fenomenul acesta rezultă din decupajul criticului, liber să opereze cu un tip de structuri sau cu altele, în funcţie de sistemul său preferenţial de lectură. Critica structuralistă, de pildă, pune în lumină diverse reţele imanente ale operei, dar în conformitate cu opţiunea pentru un anume gen de semnificaţii, coerenţa unei şcoli, aparent unitare, se pulverizează în direcţii diferite.

Barthes reprezintă, desigur, doar una dintre aceste direcţii care-l preocupă în mod deosebit pe confratele său francez. În ecuaţia barthiană, lumea există, iar scriitorul vorbeşte şi aceasta duce la literatură, în vreme ce obiectul criticii nu mai este lumea, ci discursul altuia. Dar pe această

cale, observă Serge Doubrovsky, este alungată *realitatea* din literatură și *adevărul* din critică. Dacă literatura este un sistem de semne, iar critica un discurs pe marginea altui discurs, singurul lor criteriu comun de apreciere rămîne *validitatea* sistemului intern de funcționare a limbajului. Teza barthiană este însă contestată de confratele său francez, deoarece fenomenul de limbaj nu poate fi epuizat prin existența sa lingvistică, iar semnificația nu se valorifică numai prin funcționare. Transcenderea limbajului de sensul adus de individ, amplificată de literatură, reprezintă încă o dovadă a coerenței tezei adoptate de Barthes. Aducînd pe prim plan *existența*, nu limbajul, Serge Doubrovsky consideră că retragerea în limbaj este echivalentă cu replierea în vid, limbajul căpătînd *sens*, ca proiect al existenței și spre existență.

Confruntarea cu critica structuralistă, tematică, fenomenologică, stilistică etc., îl duce pe Serge Doubrovsky la stabilirea unor stadii ale demersului intelectual spre operă. Primul se constituie ca un act de *descripție fenomenologică*, ce permite o anumită fixare a obiectului. Acum ies în evidență structurile constitutive ale operei, determinante de tehnici expresive specifice. Structurile modului de comunicare pun însă și ele în lumină unele *teme afective*. Aceste teme nu sînt pure *rețele de imagini*, ci expresii ale experienței trăite, moduri specifice de asumare a existenței. În felul acesta, critica semnificațiilor se convertește într-o critică a relațiilor trăite, evidente pe toate planurile operei literare. În etapa a doua, *critica structuralistă* capătă un caracter tematic. În acest stadiu de trecere de la descrierea structurilor la descifrarea temelor, nevoia de a face apel la investigația psihanalitică apare ca o necesitate imperioasă.

Criticul știe însă că, mai ales în acest caz, distincțiile între erorile psihanalizei tradiționale și soluțiile oferite de cercetările actuale reprezintă o cale de opțiune proprie. „*O psihanaliză literară nu poate fi o simplă aplicare a psihanalizei clinice la literatură... Tentația prin care psihanaliza clinică sucombă este aceea de a considera scrierile ca simptome sau indicii ale unui conflict al cărui loc veritabil nu este opera, ci viața scriitorului.*“ [1]

Un progres sensibil în această direcție este realizat, după părerea autorului de psihocritica, cultivată de Charles Mauron. Cercetătorul *metaforelor obsedante* și al *mitului personal* consideră psihocritica o metodă

[1] S. Doubrovsky, *Pourquoi la nouvelle critique*, Paris, Mercure de France, 1966, p. 106.

de elucidare a textului, o tehnică de lectură. Autorul o integrează într-o direcție mai largă, reprezentată de structuralismul genetic. Cei doi timpi ai psihocriticii se constituie astfel prin degajarea *structurilor operei* și *descifrarea sensului*. În limbajul doubrovskyan, prima etapă are un caracter *fenomenologic*, *descripția* ducînd la decelarea *temelor afective*, menite să *umanizeze* textul.

Eroarea lui Charles Mauron începe din momentul în care, rămînînd tributar lui Freud, transformă psihanaliza într-o filosofie a operei. Descifrarea temelor capătă astfel un caracter static, ele fiind predeterminate de cauze îndepărtate. Or, după părerea lui Serge Doubrovsky, temele exprimă relații umane integrate în scriitură. De aceea, ele se formează și se deformează, dinamica lor sugerînd psihismul uman în plină mișcare, suscitată de contactul său continuu cu existența. Charles Mauron *imobilizează temele* și anulează, în cele din urmă, specificitatea structurilor literare, opera de artă configurîndu-se ca *un act manqué*.

Concepția dinamică asupra psihismului uman nu este astfel compatibilă nici cu aprecierea operei ca o *modulație unică* a unei *teme*, nici cu conceperea vieții interioare sau cotidiene ca un simplu produs al trecutului. Unghiul de refracție al criticului francez față de psihanaliza tradițională, ca și față de unele moduri de aplicare, de dată mai recentă, ni se pare generator de idei noi și fertile. Orientarea pe care Serge Doubrovsky încearcă s-o imprime gîndirii psihanalitice actuale deschide orizonturi noi. *„Dacă trebuie schimbată teoria timpului psihanalitic și afirmat că omul nu este trecutul, ci viitorul omului, aceasta înseamnă a spune dintr-o dată că acțiunea umană nu este repetiție arhetipală, este invenție liberă."* [1]

Raportul dintre istorie, comportamentul uman și spiritul de inițiativă al individului este în așa fel conceput, încît pesimismul filozofic derivat din psihanaliza freudiană dispare prin însăși viziunea dinamică a existenței, privită ca un proiect spre viitor. *„Istoria, locul de alienare, este de asemenea spațiul de eliberare posibilă sau, dacă vrem, de reconstrucție a omului, de restructurare a instinctelor, de triumf asupra «fatalităților» lor."* [2]

Același mod de cercetare este aplicat de Serge Doubrovsky și asupra structuralismului genetic de ordin sociologic, practicat de Lucien Gold-

---

[1] *Op. cit.*, p. 123
[2] Ibidem.

mann. Metoda comprehensiv-explicativă adoptată de acesta explorează cu precădere relația dintre *grup-individ-creație*, pentru a defini în cele din urmă *viziunea asupra lumii*, existentă în operă. Opera literară constituie depozitul acestei viziuni, iar scriitorul de geniu este cel care îi conferă maximum de coerență. Omologiile căutate de criticul-sociolog sînt evidente. Prima parte a metodei sale relevă relația dintre viziunea lumii și universul ființelor umane integrat în text. Trecerea de la stabilirea viziunii asupra lumii la explicația operei se produce însă printr-un *decupaj*. Dar actul de decupare se bazează pe o *ipoteză*, iar aceasta nu este confirmată întotdeauna de fapte. Sensul ales de Lucien Goldmann integrează o mare cantitate de semnificații. El tinde să însumeze o *totalitate*, în sfera căreia intră ideile sociale, filosofice și estetice. Genul acesta de omologii nelimitate este contestat de Serge Doubrovsky. Avînd un limbaj specific, expresia literară nu trebuie confundată cu altele. Tipul acesta de *diferențiere* lipsește din demersul critic adoptat de Lucien Goldmann.

Modelul construit de sociologul francez are un caracter raționalist, asemănător cu cel întîlnit în științele pozitive. Demersul realizat duce de la ambiguitate la claritate, de la complex la simplu. Dar modul acesta de comprehensiune-explicativă a textului eludează factorii de ordin afectiv și imaginar, care intră întotdeauna în componența operei literare.

Și dacă Serge Doubrovsky observă că metoda dialectică marxistă l-a dus pe Lucien Goldmann la unele rezultate remarcabile, el constată, în același timp, că scientismul pozitivist transferat de sociologul francez în critica literară, este generator de omologii arbitrare, uneori de-a dreptul false, deoarece modifică traiectul unui cercetător din domeniul științelor umane. Coerența operei literare, precizează Serge Doubrovsky, este de natură existențială. De aceea, ea nu poate fi explicată în mod exclusiv doar prin argumente de ordin sociologic. Continuînd demersul, stabilit de Lucien Goldmann, Serge Doubrovsky consideră că acesta s-ar putea finaliza prin integrarea existenței exterioare generale într-o existență individuală. Astfel s-ar putea demonstra cum o multitudine de semnificații infinite furnizate de o situație obiectivă și-ar căpăta sensul asumat de *proiectul uman*. În acest fel, indicativul *plural* al grupului social *(noi)* s-ar transforma în *eu*, iar semnificația intrinsecă a operei nu ar mai fi estompată sau anulată.

Este adevărat că Lucien Goldmann pendulează între explicația bazată pe *omologii* și *inserția* unui fapt literar izolat într-o structură mai largă. Actul de mediatizare între structura socială și cea literară nu este

absent decît atunci cînd autorul face apel în mod exclusiv doar la omologii. În acest caz, obiecția lui Serge Doubrovsky este fundată. „O *dialectică ce merge de la obiectiv la obiectiv, făcînd din subiectivitate un moment neesențial, este o pseudodialectică, a cărei frazeologie disimulează cu greutate întoarcerea efectivă la cauzalitatea naturalistă.*" [1]

Dar dacă obiecția criticului francez este validă, nu tot atît de convingătoare ni se par și argumentele lui. Apelul la dimensiunea transistorică a existenței, la stratul ontologic al ființei umane, destinat să susțină structura proprie a *individului creator* duce spre o altă motivație arhetipală, negată dealtfel de autor. Ancorarea într-o speculație metafizică, intră astfel sub zodia afirmațiilor incontrolabile. Examinarea operei dintr-un unghi de vedere structuralist, psihanalitic, sociogenetic, se încheie cu o perspectivă filosofică. Această perspectivă nu plutește într-un spațiu filosofic general. Descinzînd din Jaspers, G. Marcel, Heidegger, Sartre, Merleau-Ponty, crrticul francez se apropie de opera literară ca adept al unei *filozofii existențiale*, filtrată prin dialectica marxistă. Evident că Serge Doubrovsky nu este un critic marxist, gîndirea marxistă fiind doar unul din modurile de confruntare sau verificare a propriului său sistem.

Critica exercitată de Serge Doubrovsky asupra diverselor sisteme critice (psihanalitic, sociologic, stilistic etc.) nu duce la negarea semnificațiilor lor, ci doar a felului în care unele dintre acestea sînt aplicate. Mai mult, el mărturisește că psihocritica (Mauron), metacritica (Barthes), structuralismul socio-genetic (Goldmann) etc., nu epuizează toate tipurile posibile de demers spre opera literară. Ele se justifică prin însuși faptul că scriitura literară însumează o multiplicitate de sensuri cu care se poate conexa orice demers particular.

Opera ca unitate globală nu poate fi însă explicată total de nici un fel de critică ce are un caracter parțial. Aici, Serge Doubrovsky relevă una dintre cele mai mari carențe ale criticii contemporane. Să fie atunci demersul filosofie cel care poate explora opera ca o totalitate cu o multiplicitate de sensuri? Criticul nu avansează de la început nici o concluzie tranșantă, cu atît mai mult cu cît el știe că filosofia nu beneficiază în numeroase arii de cultură decît de statutul unei rude sărace. Mărturia lui Robert Kanters despre *critica filosofică* ce nu poate depăși valoarea sistemului din care descinde, indiferent care ar fi acesta, constituie doar una din probele de opacitate față de gîndirea filosofică.

---

[1] *Op. cit.*, p. 165.

Serge Doubrovsky nu pleacă de la premisa că exercitarea oricărei influenţe filosofice asupra demersului critic ar fi plină de consecinţe fertile. Sistemele filosofice pot fi şi ele bune sau rele şi joncţiunea cu critica nu este făcută fără spirit de discernămînt. Criticul francez este preocupat, pe acest plan, de două probleme fundamentale. Pe de o parte, el îşi propune să demonstreze că *„o reflecţie aprofundată asupra literaturii este de ordin filosofic sau nu este nimic"* [1], pe de altă parte, el încearcă să stabilească o anumită analogie între actul gnoseologic pe plan filosofic şi sensul său în demersul criticii literare.

Fenomenologia actului critic modern, privit în întreaga multitudine a demersurilor sale intelectuale spre operă relevă şi ea treptele maxime pînă la care ajunge tentativa de cunoaştere, ca şi limitele sale relative, determinate în raport cu adevărul absolut. Criticul poate astfel degaja structurile unei opere, dar la sfîrşit constată că acestea nu sînt convergente, nu se pot uni într-o mare structură de ansamblu. Contradicţii iremediabile par să mineze atît demersul critic, cît şi finalitatea sa ultimă. Efortul de căutare a unităţii relevă lipsa de armonie a actului critic, iar năzuinţa spre coerenţă pune în lumină inexistenţa unei comprehensiuni generale a actelor de comprehensiune parţială. Obiectivitatea structurilor se risipeşte într-o anumită măsură după opţiunile criticului, care nu pot evita subiectivitatea, chiar şi atunci cînd se crede că *eul* poate fi eliminat prin refugiul în sistem. Constatările de acest gen nu-l duc pe Serge Doubrovsky la eliminarea *adevărului* din critică, aşa cum a procedat Barthes înlocuindu-l cu conceptul de *validitate*. Criticul francez consideră că la stabilirea adevărului din critică trebuie să stea aceleaşi principii ce guvernează şi determinarea adevărului filosofic. Aşa cum nici o metodă obiectivă nu-i permite criticului să stabilească pe planul demersului său specific adevărul prezent în operă, la fel nici gînditorul nu izbuteşte să detecteze adevărul unitar existent în realitate.

Nu trebuie să trecem însă cu vederea faptul că modelul ales pentru exemplificare este *filosofia existenţială* (Pascal, Kirkegaard, Marcel, Heidegger) pentru care orice proiect uman devine în cele din urmă un *eşec*. Dar nu această latură a filozofiei existenţiale este pusă acum în discuţie, ci postularea adevărului total spre care tindem, chiar dacă nu se lasă descifrat şi înţeles. Din această cauză, Serge Doubrovsky crede că realul nu poate fi conceptualizat în termenii dialecticii marxiste, aşa cum şi-a

[1] *Op. cit.*, p. 182.

propus Lucien Goldmann. „*Lumea în care trăim este aceea a unei realităţi unice şi a adevărului explodat: nici o conştiinţă nu este măsurabilă cu existenţa; raţionalul nu sesizează decît fragmente sau suprafeţe ale realului, profiluri discontinue pe care nici o conceptualizare ultimă nu le poate integra.*“ [1]

În alţi termeni, Serge Doubrovsky formulează raportul dintre *adevărul relativ* şi *adevărul absolut*, prezent în dialectica marxistă şi definit atît de Engels, cît şi de Lenin în diverse împrejurări. Criticul francez pleacă de la convingerea că trebuie făcute unele rectificări ale modului în care Lucien Goldmann a aplicat unele concepte ale dialecticii materialiste în explicarea viziunii globale a lumii. Dar, uneori, el lasă impresia că îl prezintă pe sociologul francez ca pe un etalon al gîndirii marxiste în general.

Reflecţia asupra *modului de a fi* în lumea totală nu se converteşte, în atitudinea adoptată de Serge Doubrovsky, într-o profesiune de credinţă cu caracter agnostic. El încearcă doar să delimiteze cunoaşterea de necunoaştere, progresul continuu al gîndirii de acele spaţii acoperite încă de mister.

Dar nici un filosof marxist care a formulat o teorie a cunoaşterii cu toate consecinţele sale nu a spus că *adevărul absolut* este cunoscut, ci doar *cognoscibil*. Adevărurile relative se constituie astfel ca părţi sau trepte spre *adevărul total*. Filosofii marxişti au rămas însă consecvenţi cu metoda adoptată, în vreme ce Serge Doubrovsky se retrage într-o explicaţie filosofică, fundamentată pe o *dialectică a subiectivităţii*.

Pentru Serge Doubrovsky, asumarea riscului a *ceea ce nu este fundat* înseamnă replierea în *Cogito*, destinată să *focalizeze* acele zone iniţial *clarobscure* pe care raţiunea nu le poate scoate din starea lor de ambiguitate. Autorul distinge astfel un *Cogito prereflexiv*, capabil să descopere reflecţia ca un act dinamic, şi să proiecteze conştiinţa în afară. Omul apare astfel ca un ins ce gîndeşte, situat între percepţie şi praxis.

Precizarea raporturilor dintre *Cogito* şi *existenţă* impune statuarea reflecţiei ca un fenomen activ ce se mişcă între *necunoscut* şi *cunoscut*, între *fundat* şi *nefundat*. Toate aceste elemente preliminare de factură filosofică au rostul să precizeze specificitatea mecanismului *Cogitoului scriitorului* în raport cu realitatea şi opera de creaţie. Pe acest plan se configurează cu precădere concepţia personală a criticului francez ale

[1] *Op. cit.*, p. 184.

cărui teze sînt fundamentate, în cele mai multe cazuri, pe principiile filosofice enunțate de Merleau-Ponty. Evident că premisele înțelegerii *Cogitoului scriitorului* rămîn aceleași ca și pentru orice eu cunoscător al lumii. Consecințele sînt și ele similare, specificitatea lor concretizîndu-se în operă, ca și în modul ei de receptare.

Dacă eul cunoscător înregistrează fragmente ale realității externe și ale vieții interioare, scriitorul nu poate nici el evada din cadrul acestui pariu existențial. Opera *exprimă* și *ascunde* lumea cunoscută doar parțial. Expresia literară este bazată de autor pe *comunicare* și *disimulare*. Rostul criticii urmează a fi definit în funcție de aceste coordonate. *„...Critica va consta în ceea ce se ascunde și în racordarea a ceea ce se oferă cu ceea ce se sustrage, într-un efort de degajare a totalității expresiei."* [1]

Investirea criticii cu un asemenea scop nu are nimic nou. Același punct de vedere fusese apărat de De Sanctis în a doua parte a secolului trecut. Nouă este însă motivația transferată din domeniul filosofiei în critică, fenomenologia percepției enunțată de Merleau-Ponty ducîndu-l și pe Umberto Eco la formularea teoriei operei deschise, iar pe Serge Doubrovsky la fixarea principiilor unei critici deschise.

Serge Doubrovsky investește atît filosofia cît și critica literară cu o mare capacitate de integrare a unor informații din domeniile cele mai variate. Așa cum filosofia nu este o anexă sau o slujitoare a științelor sau a teologiei, informațiile științifice receptate fiind doar asimilate pentru a impulsiona un demers original pe plan ontologic, la fel și critica nu se limitează doar la o acumulare de informații eteroclite. Ea creează un model de abordare a operei literare în raport cu ansamblul orizontului informațional al unei epoci.

Critica apare pentru Serge Doubrovsky ca un fenomen autonom. Ea este un act complimentar al operei. Dar un discurs de gradul doi poate fi absorbit de primul discurs. Critica nu este însă declarată nici o dublură a textului literar, nici un simplu ecran între autor și cititor. Ea se constituie ca un demers propriu cu articulații specifice, destinată să fie proiectată asupra operei literare în fiecare epocă într-un alt fel. Dacă creația literară nu are un caracter închis, univoc, elucidat odată pentru totdeauna, critica, la fel, reface în fiecare perioadă același traect cu instrumente înnoite, sincronizate cu patrimoniul de idei metacritice ce o alimentează.

---

[1] *Op. cit.*, p. 191.

Serge Doubrovsky ajunge la un epilog al expertizei instrumentelor critice din ultimele decenii ale secolului XX prin conjugarea dintre teoria psihanalitică, filosofia fenomenologică și filosofia existențialistă. Orientată spre operă, concepută ca un proiect existențial specific, compus din informații clare și ambigue, critica adoptată de Serge Doubrovsky se înscrie în sfera *psihanalizei existențiale*. Aluviuni din Merleau-Ponty, Sartre și Freud sînt integrate într-un demers intelectual propriu. Psihanaliza existențială, scrie Serge Doubrovsky, reprezintă un proiect fundamental care nu *„se va opri la nivelul libidoului; chiar raporturile sexuale capătă și integrează pe planul psihosomatic care le este propriu, relații mai profunde cu existența, ceilalți, lumea."* [1] Apelînd astfel la filosofie și psihanaliză, criticul tinde spre o elucidare a operei în totalitatea sensurilor sale, care pot fi atît evidente cît și ambigui.

Privită ca un proiect deschis, critica se înscrie într-o dimensiune temporală dublă: una aparține conștiinței creatoare, iar cealaltă are în vedere conștiința spectatoare. Dacă primul timp al genezei textului rămîne fix, celălalt se modifică mereu. Integrarea unei opere în primul timp, care este cel originar, restituie creației caracterul de document. Proiectarea unei viziuni moderne asupra ei, aducerea sensurilor textului în timpul nostru înseamnă a-i conferi un caracter transistoric ca fenomen de creație, rezultat dintr-o continuă adiționare de noi interpretări datate în timp.

Extrapolarea operei din timp pentru a o aduce la înțelegerea fiecărei noi etape culturale nu înseamnă abolirea contactului ei cu istoria, așa cum preocuparea pentru sensul ei global nu determină abdicarea de la judecățile de valoare. Orice creație artistică este înțeleasă prin situarea ei în *„mișcarea globală care susține și articulează fiecare dintre momentele discontinui"*. [2] Explicitarea operei pe planul diacronic duce la descoperirea *Cogitoului prereflexiv*, cînd s-a cristalizat primul contact al unei anumite conștiințe cu lumea, peste care se suprapun relațiile afective ale receptorului cu *obiectul*, ca *dat estetic*. Relația dintre *Cogitoul mobil* și *timpul inventiv*, nu pur reiterativ, este de natură să refacă matca de comprehensiune și explicitare a operei. Psihanaliza existențială are astfel o latură regresivă, determinată de necesitatea găsirii *«complexului inițial»*, dar aceasta este urmată de un demers *progresiv*, impus de depășirea complexului originar și de situarea operei într-un proces de devenire con-

[1] *Op. cit.*, p. 192.
[2] *Op. cit.*, p. 200.

tinuă. De la *ce spune opera* se ajunge astfel la *ce este spus de operă.* Acest ultim scop este convertit într-un criteriu estetic, valoarea literară a unei opere rezultînd din *„unitatea și profunzimea viziunii despre lume...“* [1]

Serge Doubrovsky depășește astfel formalismul unei critici structuraliste și tematismul *aliterar,* prezent în alte demersuri critice, *structura* și *mesajul* creației literare fiind cele două elemente fundamentale care-i conferă valoarea estetică.

Opțiunea criticului pentru primatul operei ca obiect integrator de sensuri receptate de o conștiință valorizantă nu anulează total interesul său pentru viața scriitorilor. Precizarea sa este edificatoare. *„...Circuitul comprehensiunii merge de la operă la autor pentru a se întoarce spre operă, și nu de la autor spre operă pentru a se închide asupra autorului.“* [2]

Logica argumentării are și o fundamentare istorică bine cunoscută. Dacă există opere fără autori identificați, aceștia nu pot exista ca scriitori fără opere realizate de ei. Referința la biografia autorului cu toate evenimentele specifice este apreciată ca sursă explicativă a unora din semnificațiile operei, dar aceasta nu-i poate conferi niciodată sensul global, relevat de prezența unui alt termen.

Totalizarea detaliilor unei biografii nu poate astfel oferi cheia înțelegerii operei, deoarece biografia se compune din fapte discontinue, din sensuri deschise disparate, neînțelese ca fenomen global nici de agentul lor. Dar biografia nu este doar o adunare de evenimente reale. Ea însumează în același timp și o mulțime de fapte imaginare și dorințe ascunse. Biografia trebuie astfel studiată, după opinia criticului francez, mai ales prin acele zone complementare revărsate în imaginar. Distincția între *imaginar, fictiv* și *iluzoriu* apare ca o necesitate, imaginația fiind o cale de dezvăluire a realului, nu de voalare a acestuia. Dacă cifrul vieții cotidiene poate fi căutat în biografie, cheia operei nu este aici. Ancheta psihanalitică stabilește că biografia este fundamentată pe unele simboluri ale realului, dar dedesubtul acestora sînt alte simboluri, nu realitatea primară. Din această cauză, Serge Doubrovsky crede că examenul existenței se bazează doar pe transferul unui ordin de simboluri în altul. Complexitatea acestui proces nu poate fi relevată decît de anumite tipuri de limbaj. Literatura este sau tinde să fie un limbaj total. De aceea, ea nu poate fi explicitată prin nici un fel de limbaj parțial.

---

[1] *Op. cit.,* p. 197.
[2] *Op. cit.,* p. 204.

Opera rămîne deschisă prin închiderea limbajului său. Comunicarea literară are drept premisă virtuală convertirea *eului scriitorului* în *sinele cititorului*. Astfel *cifrul* scriitorului destinat să reliefeze existența ca *totalitate* printr-un limbaj total, devine cifrul asumat de cititor. Mediat de actul imaginar, acest proces este posibil, *eul simbolic* al autorului fiind dezvăluit prin analiza imanentă a operei, al cărei discurs se bazează pe dialectica *închiderii* și *deschiderii textului*.

Opera literară este deci fundamentată pe o *comunicare* specifică, dar asemănătoare, din unele puncte de vedere, cu modul de comunicare cotidiană. Prin limbajul ei apare *celălalt*, *Cogitoul* criticului facilitînd contactul dintre conștiința sa și conștiința celuilalt (scriitorul). Comprehensiunea operei literare are deci la bază un fenomen de *intersubiectivitate* umană. Investit cu o mare capacitate de *autoelucidare*, *Cogitoul* criticului în contact cu obiectul estetic se clarifică și pe *sine* și pe *celălalt*. Traseul psihanalizei existențiale adoptate de Serge Doubrovsky vizează explorarea *operei* nu a *autorului*, cunoașterea cu precădere a existenței *imaginare*, nu a celei *reale*. Realizat de *critic*, acest demers asigură comunicarea *operei* cu *cititorul*, dar o și limitează. Scopul acestui demers psihanalitic urmărește ca opera să *vorbească*, dacă este cazul, într-un mod contrar celor spuse de autorul ei.

Pe această cale criticul *demistifică* însuși *mitul* pe care *autorul* și *opera* îl făuresc în fiecare epocă. Prin același proces, *alienarea* virtuală a scriitorului în timp este depășită, o nouă reintegrare în *devenire* fiind mereu posibilă.

Transformarea operei prin investigarea sa cu instrumentele critice ale fiecărei epoci nu constituie o tentativă deformatoare a unui discurs literar, datat în alt timp. Serge Doubrovsky îi previne pe cititori că nu este vorba de transferarea existențialismului heideggerian asupra lui Pascal sau de freudizarea lui Corneille sau a lui Racine, ci de luminarea sensului unor scrieri mai vechi prin raportare la altele din aceeași serie, scrise mai tîrziu. În același spirit, psihanalizarea lui Corneille se produce cu mijloacele timpului nostru, nu cu ale psihanalizei de altădată. Literaturii nu i se aplică astfel chei explicative dinafara ei ; critica fiind definită de Serge Doubrovsky ca o rezultantă a experienței literare, conceptualizată la diferite niveluri, ca o *branșă a literaturii*, capabilă să convertească adevărul unui scriitor într-un *adevăr devenit*. Raportată la

instrumentele sale mereu transformabile, critica apare ca un act de *„continuitate a unui scop, ca o discontinuitate a mijloacelor"*.[1]

Tentativă de descifrare de sensuri, act de confruntare între două conştiinţe, critica îşi încheie traseul printr-un efort de valorizare estetică. Aşa cum eul scriitorului devine o subiectivitate transformată prin actul final de creaţie, la fel şi eul criticului se detaşează de sinele individual prin *praxis*. Opera sa constituie un răspuns la *apelul* scriitorului, dar şi o angajare destinată să asigure comunicarea cu *ceilalţi*, mediată de cunoştinţele epocii.

Alienată vreme îndelungată, situată într-o stare de ostilitate cu literatura, critica a ieşit dintr-un impas ucigător prin stabilirea unui *raport intern* al discursului său cu obiectul estetic criticat. Datată în timp, opera critică poate dura, după opinia lui Serge Doubrovsky, în măsura în care îşi păstrează *caracterul deschis*. Coeficientul ei de receptivitate nu are însă limite infinite. Deschiderea sa relativă îi poate conferi după o anumită vreme caracterul de text ce aparţine unui *trecut*, dar nu acela de *operă depăşită*.

Echidistanţa critică-explicativă din *De ce noua critică?* (1966) este în mare măsură abandonată de Serge Doubrovsky în studiul său *Critică şi existenţă*, prezentat în acelaşi an sub forma de comunicare la Centrul din Cerisy-la-Salle şi publicat în culegerea *Les chemins actuels de la critique* (1968), patronată de Georges Poulet.

Examenul senin al ideilor contemporane *(De ce noua critică?)* lasă să se întrevadă astfel, la puţină vreme *(Critică şi existenţă)* după exprimarea acestei atitudini, o stare de îngrijorare, evidentă în marcarea tranşantă a exceselor şi riscurilor rezultate din unele principii fundamentale apărate de noua critică.

Angajat faţă de scriitura purtătoare a unui proiect uman, Serge Doubrovsky nu poate accepta depersonalizarea creaţiei literare, manipularea discursului ca un simplu mecanism lingvistic golit de sens. Înscrise într-un sistem, unele afirmaţii izolate, aparent inocente, pun în lumină un proces lent de dezumanizare a criticii, vidată de finalitatea sa majoră.

Radicalizarea excesivă a unor năzuinţe inovatoare, destinate să scoată critica tradiţională din starea de criză, se transformă în contrariul ei, actul critic fiind ameninţat de un alt tip de cădere în factologie, sensibil diferit de cel lansonian. Dar şi cealaltă direcţie a noii critici,

---

[1] *Op. cit.*, p. 238.

bazată pe un puternic suport filosofic, anulează toate acele puncte de reper care imprimau actului critic un aspect uman, transformîndu-l astfel într-un demers tehnic.

Dacă după spusele lui Serge Doubrovsky, Sartre *lichidează existența*, exponenții noii critici, seduși total de primatul operei, *anulează autorul*. Transformată într-o *voce* care *vorbește*, opera devine expresia unui emițător anonim, care poate fi istoria, grupul social, inconștientul, limbajul etc. Centrarea interesului asupra limbajului duce în cele din urmă la vidarea lui de sens. Limbajul operei devine deci un scop în sine, decuparea în structuri lingvistice și semantice fiind o altă operație care anulează specificitatea operei.

Anularea autorului duce spre anularea operei. Pentru Roland Barthes, literatura este „*o imensă tautologie*", pentru semiologi un depozit de semne cu un mecanism interior. Opera în sine nu mai semnifică nimic, iar atunci cînd i se mai acordă acest privilegiu (Genette), semnificația este realizată doar de cititor.

Dispariția mitului autorului care *se vorbește* prin discurs determină în unele cazuri (Lacan) o totală răsturnare de raporturi. Limbajul este investit cu puterea de-a se gîndi pe sine, de-a se comunica printr-un autor, transformat doar în mediator, în *subiect* al limbajului doar la modul ontologic.

De aici pînă la teza nihilistă, enunțată de Maurice Blanchot, din care rezultă că limbajul începe cu vidul și prin el nu vorbește nimeni, existența prin cuvînt nefiind nimic, distanța nu mai este foarte mare.

Rînd pe rînd, totul este pus sub semnul îndoielii. Autorul, opera, cititorul, sensul limbajului ca purtător al unui mesaj uman etc. sînt anulate prin speculații aparent raționaliste, susținute de demonstrații formalizate, menite să le acrediteze. *Noua critică* este amenințată ea însăși astfel de o *nouă criză*. Generatoare a unei metafizici latente, amenințată de complexul evadării în idealism sub noua cuvertură a unor modele neopozitiviste, noua critică se autosuprimă prin excesele sale. Dacă *literatura este tautologie*, o alta tautologie de gradul doi, nu-și mai poate justifica existența.

Evident că acest nou bilanț, realizat de Serge Doubrovsky, nu stabilește un raport de echivalență între erorile noii critici și întregul său patrimoniu de idei. Lectura preferențială, practicată de criticul francez, este însă justificată. Înainte de a se identifica integral cu erorile sale

evidente sau latente, noua critică, apreciată ca o devenire încă viabilă, se poate detaşa de ele.

Acest apel adresat criticilor şi profesorilor de literatură se configurează în *Literatură şi fericire*, comunicare ţinută de Serge Doubrovsky în 1969 la Carisy-la-Salle, publicată în 1971 în volumul colectiv *L'Enseignement de la littérature*.

Îndepărtarea de noi în timp a operelor literare trebuie recuperată prin mijloace menite să reumanizeze atît creaţia literară, precum şi demersul critic. Demonstraţia lui Gerard Genette din care rezultă că noţiuni ca *a scrie* (nu scrie), cuţit (nu taie), *a vorbi* (nu vorbeşte) nu constituie dovezi capabile să susţină despărţirea dintre sensuri şi cuvinte, dintre noţiuni şi actele umane. Nu *ruptura* dintre discurs şi sens reprezintă calea de asumare a culturii, ci reunificarea lor, limbajul fiind construcţia şi posesia unui subiect.

Adevărata literatură nu este aceea care nu slujeşte la nimic. Valoarea creaţiei rezultă tocmai din semnificaţia pe care o capătă prin proiectul uman, destinatarul ei fiind tot omul. Serge Doubrovsky umanizează astfel însăşi noţiunea de valoare. Scriem literatură fiindcă avem nevoie de fericire, citim literatură, printre altele, şi pentru un motiv compensatoriu fundamental, fiindcă ne izbăveşte de alte nefericiri.

O adevărată filozofie a literaturii şi a criticii se configurează pe această cale. Această concepţie lucidă, reconfortantă, revitalizatoare îşi propune să confere din nou culturii statutul său firesc. Literatura şi critica îşi redobîndesc caracterul uman şi social prin restituirea drepturilor scriitorului de a fi autorul propriei sale opere, prin acceptarea mesajului ca purtător de sens, proiectat spre destinatarii săi, cititorii, şi prin considerarea criticului ca o conştiinţă valorizantă.

ROMUL MUNTEANU

„...funcţia criticului este să critice, adică să se angajeze pro sau contra şi să se situeze situînd..."

Jean-Paul Sartre
Situaţii I

BCUIASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

POSTFAȚĂ ÎN LOC DE PREFAȚĂ

I

În ultima vreme critica stîrnește mult interes și, printr-un ciudat paradox, disciplina aceasta austeră și academică trezește pasiuni cu mult mai vii decît soarta romanului sau a poeziei. Pare uimitor, la o primă vedere, faptul că „afacerea Barthes-Picard" a putut provoca o asemenea reacție la un public căruia, de obicei, puțin îi pasă de o lucrare în plus, bună sau proastă, despre Racine. Înainte de a citi ultima carte a lui Barthes, *Critică și adevăr*, exact atunci cînd o terminam pe a mea, nu mi-am dat cu adevărat seama de întinderea și violența acestei dezlănțuiri colective ; așa cum spune chiar el, „îți sare imediat în ochi caracterul parcă firesc și imediat colectiv al atacurilor lansate recent împotriva noii critici. A început să miște acolo ceva primitiv și natural. Parcă ai asista, într-o comunitate arhaică, la ritualul de excludere a unui membru periculos. Iată de unde vine straniul lexic de execuție : Vor să-l *rănească*, să-l *străpungă*, să-l *bată*, să-l *ucidă* pe noul critic, să-l tîrască la *judecată*, la *stîlpul infamiei*, la *eșafod*. Fără îndoială, a fost atins ceva vital..." Dar ce anume ? Răspunsul lui Barthes ne lămurește : atacînd ordinea limbajelor, noul critic a încălcat anumite tabuuri. Să ne oprim o clipă asupra acestui aspect.

Barthes are dreptate. Într-o țară bineînțeles „carteziană", limba și literatura nu pot fi decît ale „rațiunii". Se știe prea bine că admirabila noastră „claritate" care face dealtfel corp comun cu nu mai puțin admirabilul nostru „clasicism", sînt virtuți „franceze" prin excelență. Nisard și Maurras au tot repetat-o la vremea lor, unul împotriva romanticilor, celălalt împotriva simboliștilor. Acum Picard scoate iar din ta-

bernacol aceste prețioase adevăruri, pentru a fulgera cu ele „noua critică", straniu asociată în cazul de față cu Rimbaud, dadaismul și suprarealismul. Nimic mai vechi, după cîte se vede, decît disputa aceasta care la nivelul său primar, vreau să spun fundamental, este o dispută de cuvinte. Același reproș revine fără încetare la adversarii lui Barthes și ai confraților săi întru noua critică : nu sînt „clari", folosesc un „jargon", nu spun „simplu" ce au de spus, „complică" totul și mai ales pe Racine care este atît de simplu. O teamă justificată : pînă unde pot merge cuvintele, dacă nu sîntem vigilenți ? Pînă la idei. Aici e buba.

Cînd Hugo credea că face revoluție, începea prin a pune „o bonetă frigiană vechilor dicționare". Într-adevăr, marea ofensivă a literaturii moderne, de la Rimbaud și Mallarmé la Proust și Breton, fără a mai vorbi de Céline sau Beckett, s-a făcut cu prețul unei profunde răsturnări a limbajului convențional, botezat „clasic", fără doar și poate pentru a-i da astfel un titlu de noblețe, ceea ce dealtfel este un abuz. Constituirea unei anumite limbi în secolul al XVII-lea răspundea unor rațiuni istorice, dar dorința de a menține intact în secolul al XX-lea un idiom care a devenit sărac și stereotip, nu mai este decît un cult idolatru. Nimic mai lăudabil decît să-ți iubești limba și să dorești ca perfecțiunea ei să se perpetueze. Dar nimic mai suspect decît dragostea transformată în necrofilie și perfecțiunea confundată cu convenționalul. „Claritatea" unei limbi nu este înnăscută și nici veșnică : ea evoluează în funcție de normele impuse de dezvoltarea culturii. Categoriile, vocabulele deci, se schimbă. Nu poți împiedica schimbarea modului de a gîndi, pretinzînd ca vocabularul să se imobilizeze la epoca lui Littré. Modul în care o parte a criticii și a publicului burghez mîngîie, dichisește, răsfață falsa „claritate" a unei limbi închistate și malthusiene, ca și cum limba franceză ar fi o bătrînă doamnă suferindă căreia cel mai mic neologism i-ar putea fi fatal, este pur și simplu o atitudine reacționară, atît pe plan politic cît și pe plan cultural. Lumea bună se privește și se admiră ca într-o oglindă în clișeele limbii sale, care sînt o garanție a eternității ierarhiei adevărurilor și a valorilor. Richelieu știa bine ce face atunci

cînd a creat Academia : pentru ca să domnească asupra spiritelor, ordinea absolută trebuie să înceapă prin a domni asupra cuvintelor. Valéry ridică în slăvi frumoasa întocmire a stilului și a gîndirii clasice, laudă binefăcătoarea constrîngere a regulilor, căci numai ea asigură libertatea poetică și sfîrșește prin a-l admira pe Salazar. Sînt lucruri cunoscute prea bine. Se poate vedea astfel mai limpede de ce natură este nelegiuirea comisă de „progresistul Barthes", cum îl numește în mod semnificativ unul dintre detractorii lui.

Dar, veți spune, această revoluție a limbajului, care reflectă răsturnările profunde ale raporturilor dintre om și lume în epoca noastră, există deja : în științe, în arte și chiar în literatură. La urma urmei, *Gustul, Tradiția, Ordinea, Claritatea,* toate miturile acestea învechite, toate balivernele cu miros de mucegai au fost de mult înlăturate din roman, din poezie sau din teatru. Mai există fără îndoială unii care își amintesc cu nostalgie de Henri Bordeaux sau care i-au rămas credincioși lui Marcel Achard, dar ce importanță au ei pe alt plan decît cel numeric ? Foarte adevărat. Dar în cazul acesta se ivește o problemă : de ce mințile luminate care-l privesc cu simpatie pe Robbe-Grillet sar în sus îngrozite cînd aud de Barthes, de vreme ce el nu face altceva decît să efectueze în domeniul său munca de revizuire pe care Robbe-Grillet a efectuat-o într-al lui ? Pe scurt, de ce toată zarva asta în jurul criticii și de ce tocmai acum ?

Critica nu este o activitate inofensivă și îndepărtată decît în aparență. De fapt ea este aparatul de control, siguranța ultimă prin care societatea supraveghează exprimarea gîndirii și conservarea valorilor. Critica tradițională face tot ce poate pentru a se achita cît mai bine de această dublă funcție. În ceea ce privește trecutul, ea inventariază, veghează asupra colecțiilor, pune etichete, menține patrimoniul național în bună stare, în vitrină. În ceea ce privește prezentul, bineînțeles că în regim democratic nu cenzurează, ci informează ; așa cum se spune, ea ține publicul „la curent" cu tot ce se face prin alte părți : în literaturi, în arte, în filozofie. Nouă sau veche, contestația fundamentală care este orice operă a spiritului are totdeauna loc *altundeva* decît în critică. Asi-

milate, digerate de „claritatea" unei limbi banale și imuabile, încercările cele mai revoluționare de ieri sau de astăzi sînt făcute inofensive, sînt dezarmate ; li se scoate încărcătura explozivă. Sînt ținute la distanță. Barthes îndrăznea să vorbească de „sexualitate" în teatrul lui Racine, ca și cum ai putea vorbi despre picioare în fața reginei Victoria : Picard a replicat că teatrul racinian este „violent, dar pudic". Toți răsuflă ușurați. Clișeul nu este inutil : pentru limbajul curent „pudoarea" este contrariul „sexualității" ; refulată, aceasta devine *inexistentă*. Nici că s-ar putea da pe față cu mai multă naivitate viclenia cusută cu ață albă a limbajului pre-freudian. Pe de altă parte, Robbe-Grillet înseamnă obsesia obiectelor ; Ionesco — un delir oniric, iar la Clézio mai știu eu ce : catalogați, prinși în locuri comune, au devenit inofensivi. Și acum, dacă aveți chef, puteți să vă apucați să-i citiți și voi. Știți ce trebuie să credeți despre ei. În fond nu există nimic mai clar decît Absurdul tradus cum se cuvine. Rolul esențial fixat de societate criticii tradiționale este de a fi, în toate domeniile, o imensă mașină de tradus originalitatea în banalitate. Ea dispune întru aceasta de un instrument bine pus la punct, și anume „frumoasa limbă" sacrosanctă, în care zarurile au fost aruncate, cărțile măsluite, raporturile umane consemnate o dată pentru totdeauna de Vaugelas și Littré. Așadar, critica informează publicul și, atîta timp cît nu este implicată ea însăși, atîta timp cît reflectă limbajul lui, îl protejează : cititorul este vaccinat împotriva șocului pe care l-ar produce o întîlnire prea brutală cu opera. Se înțelege de ce ține critica și, împreună cu ea, o mare parte a publicului, la acest prețios instrument. „Vremea fundamentalului reîncepe", spunea un personaj al lui Malraux în plin război civil spaniol. În epoca noastră de prosperitate, atîta timp cît vechea critică mai rezistă, fundamentalul nu începe.

Se vede deci mai bine prin ce anume Roland Barthes și odată cu el „noua critică" sînt, după un cuvînt revelator al lui Raymond Picard, *periculoși*. Ei violează un dublu tabu sau, dacă vreți, cuceresc două fortărețe dintr-o dată. Pe de-o parte se leagă pe nepusă masă de Racine, ultimul bastion al clarității, ultimul simbol al măreției ; ridică asupra acestui

autor bătrîn și încununat de lauri o mînă modernă și nelegiuită, pătrund prin efracție într-un domeniu păzit cu străşnicie. Pe de altă parte, ei pun sub semnul întrebării însuși sensul actului critic, denunță modul în care a fost el exercitat pînă acum. Odată spart acest dublu zăvor de siguranță, odată rupt barajul acesta, totul sare în aer. Se trece pe nepusă masă din secolul al XVII-lea sau al XIX-lea în plin secol al XX-lea. Această limbă mînuită cu o siguranță desăvîrșită este dintr-o dată contestată : nu mai poți vorbi de-acum înainte despre literatură fără să-ți fi pus anumite întrebări asupra limbajului ; nu-ți poți pune întrebări asupra limbajului fără să cunoști lucrările de lingvistică și de psihanaliză ; nu te poți opri la aceste lucrări fără să le integrezi într-o filozofie totală a omului. În definitiv, se clatină însăși concepția convențională despre om, constituită și depusă istoric în limbajul cotidian. Bunul-simț, evidențele naturale, psihologia, totul e dat peste cap. Pe scurt, e un „delir", adică o nouă raționare care cere drept de cetate. Istoria colectivă, dezlănțuirea hoardei care-l condamnă pe Roland Barthes la ardere pe rug, la stîlpul infamiei sau la decapitare, este pur și simplu, în fiecare epocă, ura față de Intelectualul care pericliteză confortul intelectual. Este revolta funcționarașilor peniței și gîndirii, poujadismul cultural. Cum așa, ca să poți vorbi astăzi despre Racine, nu mai este suficient să duci mîna la inimă exclamînd „Ce frumos !" Nu mai este suficient să cunoști regulile tragediei din secolul al XVII-lea, nici să știi cu cine, cînd și cum s-a iubit Racine ? Istoria literaturii nu mai este o suită de anecdote înduioșătoare sau picante : ca să-l înțelegi pe Racine trebuie să poți confrunta o întreagă concepție despre om, concepția noastră, cu o alta, concepția lui ; și dacă se cuvine, bineînțeles, să cunoști cultura secolului al XVII-lea, mai trebuie de asemenea să fii la curent și cu aceea a secolului al XX-lea. Or, ceea ce caracterizează cultura vremii noastre este profunda reînnoire pe care a suferit-o : imaginea omului nu mai poate fi dată de studiile umaniste tradiționale și de gîndirea clasică. Au apărut nenumărate științe umane ; filo-

Trebuia să se răspundă pamfletului lui Raymond Picard și valului de prostii de care autorul nu este direct răspunzător, dar pe care stilul discuției sale le-a încurajat. Miza era cît se poate de importantă. Trebuia să se răspundă cu atît mai mult cu cît, în mod ciudat, „noii critici" au tăcut chitic de data aceasta, lăsînd să sufle numai asupra lui Barthes vîntul unei furtuni menite, îmi dau și mai limpede acum seama, să-i doboare pe toți laolaltă. În ceea ce mă privește, eu nu cred în puterea disprețului sau a indiferenței și nici nu împărtășesc, în multe privințe, ideile și atitudinile lui Roland Barthes: dar, pentru că el a primit loviturile care ne erau hărăzite tuturor, pentru că, prin el, provocarea și anatema erau adresate fiecăruia dintre cei care vor să părăsească căile bătătorite, trebuia să ne suflecăm mînecile și să ne apucăm de treabă; trebuia să răspundem. Dar nu la același nivel. Se cuvenea să transformăm o dispută menită să nu aibă decît un interes istoric (în ciuda acestei diversiuni zgomotoase critica modernă nu va fi oprită din drum), în dezbatere de idei. Se cuvenea să transformăm disputa în examen de conștiință și polemica în contestare.

Lucrarea de față nu este decît o îndelungată și generală contestare a atitudinilor critice contemporane: dar o contestare nu prezintă nici un interes dacă nu este riguroasă și sistematică, universală. „A-i răspunde lui Picard" însemna să-ți răspunzi ție însuți. Nu era vorba numai să contraataci, ci să te interoghezi și să încerci să repeți întrebarea radicală pe care o punea Sartre: *Ce este literatura?*, întrebîndu-te în mod cinstit și fără a face nimănui concesii (nici măcar „noilor critici"): *Ce este critica?* Evident, cele două întrebări sînt legate între ele: este de fapt una și aceeași, sub două aspecte diferite, creația și interpretarea. A reflecta deci asupra statutului criticii însemna să revii pe o altă cale la punerea în cauză a însuși statutului literaturii. A trecut cîtăva vreme de cînd a scris Sartre această carte celebră. Avem impresia că sîntem departe de „literatura angajată", dar este numai o iluzie. Să vrei să „dezangajezi" literatura înseamnă să cauți calea angajării ei într-o altă epocă. Ceea ce am învățat de la Sartre încoace, și ceea ce nu mai poate fi uitat,

este faptul că *orice act de a scrie constituie o angajare profundă:* încrîncenarea cu care propriii săi pui îl atacă pe bătrînul mistreț dovedește suficient că întrebările pe care le punea el erau cele bune, de vreme ce mai sînt și astăzi preocupați de ele și încearcă zadarnic să le elimine. Critica este și ea o formă de scriitură: prin ce, la ce ne angajează oare? Și ce anume pun aceste întrebări sub semnul întrebării?

Se vede destul de limpede care este orientarea acestei anchete: nu se pune problema de a stabili situația actuală, de a schița în linii mari un tablou de ansamblu sau de a da o imagine panoramică a tendințelor actuale ale criticii. Într-un cuvînt, nu este o lucrare de istorie ci de epistemologie. Dacă literatura înseamnă exprimare a omului în opere scrise, care va fi atunci sensul acestei exprimări? Ce este de fapt „sensul literar" pe care toată critica se străduiește să-l înțeleagă și a cărui violare este reproșată noii critici de vechea critică? Și, odată stabilit sensul acesta, de ce mijloace dispune critica pentru a-l degaja și defini? Ce tip de *înțelegere*, ce *model de inteligibilitate* poate ea să propună în mod legitim? Am vrut să cercetez succesiv tipurile și modelele acestea asupra unor exemple care mi s-au părut a fi dintre cele mai reprezentative, dar care nu pretind a fi și exhaustive. Vor lipsi anumite nume, dintre care unele bine cunoscute: o spun încă o dată, nu am avut intenția să fac nici un catalog nici o galerie de portrete. Este mai curînd vorba de o „expertiză": care este *valoarea* concepției despre creația literară și actul critic, pe care ne-o oferă principalele școli de gîndire contemporane? Acestea se împart în două grupuri distincte, nu atît după apartenența lor la „noua" sau la „vechea" critică (ar fi cazul să punem punct acestei controverse), cît după concepția pe care o au despre opera literară. Sistemele critice studiate în acest prim volum văd în opera literară un *obiect* de tip particular care ține, în consecință, de o elucidare obiectivă, bazată pe tehnici apropriate: analiza istorică, psihologică, estetică tradițională; sau, mai recent, odată cu dezvoltarea considerabilă a științelor umane, abordarea psihanalitică, sociologică, lingvistică, structuralistă etc.

Fără a nega nici o clipă aportul hotărîtor al acestor diverse discipline, pot oare ele, toate la un loc sau fiecare în parte, să dea principiul descifrării critice sau, şi este de fapt acelaşi lucru, al înţelegerii literare? Eu cred că nu şi am arătat pe larg de ce. De vreme ce orice critică este totdeauna făcută dintr-un anumit punct de vedere (chiar şi cele care se cred „obiective"), l-am expus pe al meu cît am putut mai limpede şi mai complet în capitolul care tratează despre ceea ce am numit *Cogito critic* şi *psihanaliză existenţială*. În confruntarea fundamentală a epocii noastre dintre cultura antropologică şi cea filozofică, cred că numai cea de a doua poate să dea principiul unei înţelegeri unitare a omului, pentru că ea o înglobează pe prima, în timp ce reciproca nu este adevărată. Dacă omul nu este, în ultimă instanţă, un obiect pentru om, ci un *subiect*, atunci opera literară este un fals obiect; este cifrul unei existenţe subiective, care trebuie să fie interpretat ca atare, dincolo sau dincoace de semnele exterioare, din perspectiva unei adevărate filozofii a subiectivităţii. Vom vedea aceste „critici ale subiectivităţii" la lucru în cel de-al doilea volum. Nu vom fi totuşi scoşi din cauză şi vor exista destule dificultăţi. Contestarea continuă.

O ultimă remarcă despre natura şi scopul acestei contestări. Esenţa problemelor ridicate de analiza noastră ţine obligatoriu de o reflecţie filozofică: ajungi oricum la ea de îndată ce vrei să depăşeşti simpla vorbărie. Am făcut tot ce am putut pentru a fi cît mai clar, pentru că iubesc claritatea aşa cum îmi iubesc aproapele, dar ea nu poate fi confundată cu truisme atunci cînd este vorba de probleme atît de complexe şi de dificile. Şi chiar cu acest scop de comunicare maximă mereu prezentă, unele pasaje din această carte vor părea foarte grele celor care nu au pregătirea necesară. Greşesc cei care îşi închipuie că pot intra în literatură ca într-o moară. Făcînd autocritica criticii, am fost obligat să mă confrunt cu principalele curente ale gîndirii contemporane: marxismul, structuralismul, freudismul, existenţialismul. Am luat de fiecare dată poziţie în numele meu, şi această angajare a criticii pe care o cer nu mă angajează decît pe mine. Nu am primit mandat de la nimeni, şi mai ales nu de la

„noua critică", inexistentă dealtfel ca școală. Dar proverbul spune că oricine are dreptul să încerce: m-am prevalat de dreptul acesta și am încercat să analizez un domeniu pe care l-am practicat și eu întrucîtva, convins că o explorare întreprinsă sistematic este întotdeauna utilă. Poate părea ciudat, dar a trebuit adesea să-mi croiesc drum prin mărăciniș. Pentru că există la noi, bineînțeles, numeroase teorii și o îndelungată istorie a criticii (pe care Roger Fayolle ne-a amintit-o succint într-un moment cît se poate de potrivit), dar nu există nici un corp modern de cercetare fundamentală, comparabil cu acela existent în domeniul anglo-saxon. *New criticism*-ul precede cu douăzeci de ani „noua critică". Pe de altă parte, este de necrezut că lucrările lui Leo Spitzer, ale lui Auerbach sau René Wellek nu au fost nici pînă acum traduse la noi. Insularitatea nu este neapărat acolo unde s-ar crede. Oricum ar sta lucrurile, critica franceză trebuie să-și găsească propriile-i căi în propriul său context cultural: Ce este o expresie sau o structură „specific literară"? Ce înseamnă a „înțelege" sau a „explica" un text? Care este raportul dintre scriitor și opera sa, dintre critic și scriitor, dintre cititor, scriitor și critic? Ce înseamnă a scrie, a citi, a critica? Rămînem surprinși cînd constatăm că întrebările acestea sînt abordate cu atîta zgîrcenie și numai pe ocolite, în loc să fie examinate direct, amplu și riguros, într-un cadru de gîndire contemporan, dat fiind că ele sînt esențiale și pun criticii literare probleme nu numai de metodologie, dar și de deontologie, și interesează atît reflecția teoretică asupra literaturii, cît și predarea ei.

Cartea aceasta, scrisă în numai cinci luni, în focul unei dispute, nu poate pretinde să epuizeze un subiect care ar cere cinci ani de reflecție, în liniște și singurătate. Ea nu vrea decît să înceapă o dezbatere, dar de la înălțimea necesară. Este evident că are lacune, părtiniri, insuficiențe. Cercetarea diferitelor tipuri de simbolism, științific, imaginativ, lingvistic, și a relațiilor dintre ele, este încă la începuturi și se simte acut lipsa unui om capabil, precum Merleau-Ponty, de a face ca diversele cunoștințe să conveargă într-o înțelegere unificată. Am făcut, în timpul care mi-a fost acordat și în

limita posibilităţilor mele, tot ce am putut, bineînţeles nu pentru a rezolva, dar cel puţin pentru a pune problemele într-un mod coerent şi sistematic. Am încercat în orice caz să fac un lucru cinstit. Dovadă faptul că unii vor găsi în acest eseu scris pentru a apăra noua critică arme pe care le vor îndrepta împotriva ei. Cu atît mai rău pentru ei. Nu ne-am propus să proclamăm că în noua critică lucrurile merg cum nu se poate mai bine, şi nici să ne felicităm între noi sau să ne lăudăm reciproc. Ne-am propus să facem faţă contradicţiilor reale şi să ni le asumăm, arătînd că, în ciuda tuturor lipsurilor, noua critică deschide înţelegerii orizonturi inedite, în vreme ce vechea critică, în ciuda tuturor calităţilor, nu face decît să arunce o zadarnică privire înapoi.

Nu am menajat pe nimeni şi nu cer nici un menajament: cer însă să se răspundă argumentelor mele prin argumente, şi reflecţiei mele printr-o reflecţie mai exigentă şi mai riguroasă. O carte contestatară este făcută pentru a fi la rîndul ei contestată. Dacă această îndelungată luare de cunoştinţă provoacă o alta de sens invers, departe de a mă plînge, voi considera că mi-am atins scopul. Singuri; unii împotriva celorlalţi; şi toţi împreună; iată care este, în domeniul gîndirii, însăşi condiţia progresului.

Prima parte

Disputa dintre Antici și Moderni

BCUIAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

I

VĂ PLACE BARTHES?

Spune-mi pe cine iubeşti şi-ţi voi spune cine eşti. Întrebarea pusă pe un ton cominatoriu de Raymond Picard în recentul său pamflet, *Noua critică sau noua impostură* (J. J. Pauvert, 1965) serveşte deci pentru moment la împărţirea celor buni şi a celor răi în ceea ce s-a convenit să se numească de acum înainte „disputa noii critici", care a devenit de fapt din capul locului o dispută între Antici şi Moderni. La început, Raymond Picard l-a atacat pe Roland Barthes, în numele Universităţii, în coloanele ziarului *Le Monde* (14 martie 1964), declanşînd prima fază a ostilităţilor, plină deja de foşnetul scrisorilor şi al răspunsurilor. Publicarea acestui pamflet înseamnă acum război total. Cele două tabere se mitraliază în interviuri săptămînale ; explodează de-o parte şi de alta indignări răzbunătoare ce răzbat în cotidiene ; pe scurt, vor să se nimicească. Bineînţeles cînd este vorba de personalităţi cărora talentul (sau poziţia) le conferă importanţă, presa are tot interesul să aţîţe poveştile de genul acesta : ziarul se vinde şi lumea se distrează. Molière cunoştea deja toate resursele comice ale înfruntărilor dintre pedanţii care se fac cu ou şi cu oţet unul pe altul şi Ionesco şi-a amintit de ele în *l'Impromptu de l'Alma*. Am greşi totuşi dacă în cazul acesta, în tot zgomotul şi furia actuale, nu am vedea decît certuri dintre Trissotin-Picard şi Vadius-Barthes în jurul lui Racine, savant întreţinute şi exagerate, spre marea bucurie a publicului şi marele profit al editorilor. Să nu ne lăsăm înşelaţi : ne găsim în faţa unui fenomen cultural important, în care disputele dintre indivizi sînt cu mult depăşite de cristalizările ideologice şi colective

pe care le suscită. Am mai vorbit despre ele. Să intrăm acum în miezul polemicii. Despre ce este vorba ? De nimic altceva decît de modul de a înţelege literatura. Se vede uşor că o astfel de dezbatere care, dincolo de afirmaţiile intelectuale, angajează întreaga persoană, trezeşte imediat pasiuni. Definirea literaturii este pentru societate şi pentru oamenii care o formează o ocazie de a se judeca pe sine. Epoca noastră, mai puţin stabilă decît cele precedente, cunoaşte repuneri în discuţie periodice ale căror etape capitale le constituie *Ce este literatura ?* a lui Sartre (1948) şi *Gradul zero al scriiturii* a lui Roland Barthes (1953). Care este însă sensul acestei noi etape ?

Trebuie să înţelegem ce este literatura tocmai pentru ca să ştim cum s-o predăm. Întrebarea pe care Sartre şi-o punea în calitate de scriitor, iar Barthes în calitate de critic, Picard şi-o pune acum ca profesor. De aici orientarea specială a prezentei dispute şi sursa exactă a virulenţei ei. Această ceartă de profesori este, înainte de toate, o ceartă a învăţămîntului, lucru care-i subliniază suficient importanţa, mai ales acum, cînd învăţămîntul din societatea noastră trece printr-o perioadă de criză, adică trebuie să rezolve, radical şi violent, problema mijloacelor imediate şi a scopurilor ultime ale culturii. Dealtfel, însăşi evoluţia disciplinelor necesită comunicarea dintre ele. Astfel, în Statele Unite se face multă vîlvă în legătură cu introducerea recentă a *new maths* în şcolile secundare, care cere ca noţiunile ştiinţei moderne să fie utilizate de la început şi, schimbînd sensul, începe de acum înainte cu sfîrşitul. Există oare o „nouă critică" în sensul în care există o „nouă matematică" ? Ar fi prea mult spus. Există mai degrabă o „nouă critică", aşa cum există un „nou roman", formulă la jumătatea drumului între conştiinţa legitimă a unei inovaţii şi sloganul publicitar, formulă care trebuie în orice caz luată *cum grano salis*. Ar trebui să vorbim, aşa cum a făcut Jean Starobinski, despre „noi direcţii ale cercetării critice" [1], direcţii care ele însele sînt

[1] Jean Starobinski, „Noile direcţii ale cercetării critice", *Preuves*, iunie 1965. Un studiu clar şi precis care trebuie citit şi pe care îl voi cita cu plăcere.

foarte adesea contradictorii. După toate aparenţele, se pare că această cercetare ar avea, în ciuda tuturor diferenţelor, suficientă coeziune şi amploare pentru a influenţa o mare parte a publicului şi pentru a-i obliga, prin ricoşeu, pe apărătorii tradiţiei să pornească o cruciadă împotriva „noii critici", luată în bloc.

Este într-adevăr vorba de un ricoşeu sau, dacă vreţi, de un contraatac. Ca să fim drepţi, trebuie să recunoaştem că primele săgeţi par a fi plecat din tabăra Modernilor, declanşînd ca răspuns un baraj de artilerie nimicitor. Raymond Picard acuză noua „şcoală" de a „se pune opunîndu-se", de a avea „nu atît o realitate intelectuală cît una polemică" (p. 10). Şi este adevărat de vreme ce Roland Barthes, de exemplu, deosebeşte „critica universitară" şi „critica ideologică" în termeni precişi.[1] Dar cum Picard adaugă imediat că nu există critică universitară, că este numai o fantomă inventată pentru nevoile unei cauze pierdute, nu mai înţelegi deloc nici faţă de ce, nici prin ce se opune critica recentă, şi nici care este sensul unei dezbateri în care „critica universitară" şi „noua critică" ajung pînă la urmă amîndouă pe banca acuzaţilor ca două fiinţe raţionale sau mai degrabă iraţionale. Să ne înţelegem. Dacă vorbind despre „critica universitară" ne gîndim la o metodă uniformă, aplicată invariabil, care nu lasă loc nici unei diversităţi sau divergenţe de puncte de vedere, atunci este evident că Picard are dreptate şi că nu există nici o „critică universitară". Este mai bine să lăsăm în pace „lansonismul" mai întîi pentru că Lanson rămîne un bun dascăl, care nu e deloc răspunzător de excesele epigonilor[2], iar apoi, pentru că, pînă la ora actuală cel puţin, Universitatea nu a propus şi nici nu a impus, din fericire, nici o doctrină unică, rezumabilă într-un „ism" oarecare. Acestea fiind spuse, să fie oare totul fals în observaţiile lui Barthes ? Nu ne dăm prea bine seama cum ar putea Universitatea să facă excepţie de la regula comună

[1] „Cele două Critici", în *Essais critiques*, Le Seuil, 1964.

[2] Trebuie semnalată binevenita reeditare datorată profesorului Henri Peyre, a unor texte importante şi uneori greu accesibile ale lui Gustave Lanson (Hachette, 1965).

şi cum ar putea această suprastructură ideologică să nu aibă nici o orientare dominantă, dacă nu dominatoare, într-o societate puternic structurată ea însăşi. Pe scurt, dacă există divergenţe în Universitate, ele se găsesc în sînul unei anumite convergenţe sau, dacă preferaţi, al unei anumite tradiţii. Înţeleasă în felul acesta, nu ca doctrină ci ca stare de spirit, există fără nici o îndoială în Universitatea franceză o tradiţie a învăţămîntului literar şi a cercetării critice (simpla examinare statistică a tezelor de doctorat susţinute de la începutul secolului ar dovedi-o imediat). Această tradiţie se bazează în primul rînd, chiar dacă cu puncte de aplicare foarte diferite, pe cunoaşterea istorică a literaturii, pe drept cuvînt numită „istorie literară". Trebuie să ne ferim de simplificări. Însăşi istoria literară este multiformă : aici analiză biografică, dincolo lexicografică, în altă parte studiu al genurilor sau al generaţiilor, sau, mai recent, examinare riguroasă a evoluţiei tehnicilor literare. Alături de cei care par a fi interesaţi de autori mai mult decît de operele lor şi de context mai mult decît de text, există alţii, ca Raymond Picard de exemplu, care afirmă, pe bună dreptate, primatul absolut al operei în raport cu evenimentul, şi al valorii estetice în raport cu sensul istoric. Nimeni nu va contesta validitatea şi necesitatea acestor cercetări în domeniul care le aparţine şi care este esenţial. Necesară, această abordare tradiţională, de tendinţă în general erudită sau în orice caz empirică, s-a dovedit, la lucru, insuficientă. Dar nu în virtutea nu ştiu cărei perversităţi sufleteşti a partizanilor noutăţii cu orice preţ, ci ca urmare a însăşi mişcării istoriei contemporane şi a contactului cu problemele care se pun astăzi conştiinţei.

Perfect acordată cu valorile ideologiei care domina la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea (raţiune, ştiinţă, pozitivism metafizic şi psihologic), critica tradiţională, luată nu ca punct de plecare, ci ca punct de sosire al cercetării, nu ca anchetă prealabilă, ci ca limbaj ultim, nu mai este acum decît un mod îmbătrînit de gîndire, rătăcit în cea de-a doua jumătate a secolului al XX-lea şi menţinut de inerţia caracteristică atît structurilor intelectuale cît

şi ansamblurilor materiale. Ar fi fals să tragem de aici concluzia că „noua critică" este „anti-universitară", pentru bunul motiv că cei care încearcă să o practice sînt ei înşişi universitari. Interesant este tocmai faptul că Roland Barthes, Lucien Goldmann, Georges Poulet, Starobinski, Jean-Pierre Richard, ca să nu-i citäm decît pe ei, au exact aceeaşi vocaţie şi aceeaşi meserie ca şi Raymond Picard. Dacă există un război al criticilor, acesta nu poate fi decît un război civil. Departe de a fi o maşină lansată împotriva Universităţii, *noua critică*, pentru a folosi de acum înainte fără ghilimele termenul acesta puţin vag şi ambiţios dar comod, s-a născut din dorinţa anumitor universitari de a-şi pune activitatea de cercetare în pas cu vremea lor : de aici ostilitatea multor colegi. Există, într-adevăr, un decalaj ciudat între învăţămîntul literar şi literatura vie. În secolul al XVII-lea, preocupările criticilor şi ale dramaturgilor sau poeţilor erau aceleaşi. În secolul al XX-lea îţi vine greu să crezi că Mornet a fost contemporan cu Proust sau Joyce. Or, critica nu poate rămîne la nesfîrşit în *decalaj* faţă de propria-i epocă, chiar şi atunci cînd e vorba de protectoarea încintă a Sorbonei. Chiar şi aici, literatura, constituită ca mitologie cu Joyce sau Kafka, a produs prin Bachelard o critică a miturilor. Cum s-ar putea ca scriitura, concepută de la Mallarmé încoace ca o contestare radicală a limbajului, să nu fie pusă în sfîrşit, la Blanchot, în mod critic sub semnul întrebării ? Sau ca reînnoirea completă a cunoaşterii omului adusă de Freud şi diferitele psihanalize să nu aibă ecou în analiza existenţială a lui Sartre, sau în analiza tematică a lui J. Starobinski sau J.-P. Richard ? Chiar dacă ai fi hotărît să rămîi pe terenul istoriei, şi chiar al istoriei literare, cum ai putea oare să te prefaci că-l ignori pe Marx şi să continui să iei istoria literaturii drept o misterioasă succesiune de opere şi de autori, înşiraţi unii după alţii în manuale ca nişte boabe de mătănii, rupţi de contradicţiile şi de luptele reale ale epocii lor ? Pe scurt, noua critică nu este nimic altceva, în divergenţele ei evidente, în deosebirile ei care sar în ochi, decît deschiderea, mult timp amînată, a cercetării universitare către lumea modernă.

La prima vedere, poate părea uimitor faptul că un om atît de inteligent şi de cultivat cum este Raymond Picard, aruncă dintr-o dată anatema asupra noii critici *în întregime*, luată în bloc şi fără nici cea mai mică nuanţare. Pentru că, de fapt, noua critică în care Raymond Picard abia dacă distinge cîteva talente rătăcite, înseamnă de fapt Sartre, Bachelard, înseamnă Blanchot, Poulet, înseamnă pe scurt tot ceea ce e mai important, de treizeci de ani încoace, în efortul de reînnoire al gîndirii franceze. Trebuie oare să căutăm foarte mult pentru a vedea că duşmanii de moarte ai noii critici nu par deloc să aibă o slăbiciune mai mare pentru noul roman ? Am putea să pariem că nu le place la nebunie nici poezia şi nici teatrul de astăzi. Impostori ? Au fost, sînt, după părerea celor-ce-gîndesc-cum-trebuie, adepţii picturii abstracte sau ai muzicii concrete. Pe scurt, pentru anumiţi profesionişti ai umanismului, prin tradiţie în întîrziere cu o cultură, cum era Franţa cu un război, Republica este totdeauna mai frumoasă sub Imperiu şi preferinţele lor se îndreaptă întotdeauna spre arta şi filozofia bunicilor. Sînt lucruri ştiute prea bine. Totuşi, misoneismul militant nu rentează, iar lui Raymond Picard îi trebuie destul curaj pentru a-l practica fără reţinere, cunoscută fiind soarta pe care istoria o pregăteşte celor ca Nisard şi ca Doumic. Dar, vor spune Anticii, eşti oare obligat să-ţi placă noile idei, dacă nu sînt raţionale, şi noile forme, dacă sînt urîte ? E adevărat, şi fiindcă nu poţi să judeci fără probe materiale, observaţiile precedente nu constituie o replică, ci un preludiu. A venit vremea să se răspundă întrebării imperioase şi zgomotoase din acuzaţia adresată tuturor : „...în ce măsură solidaritatea intelectuală, afişată cu atîta bunăvoinţă de reprezentanţii noii critici, trebuie să se manifeste aici : se simt ei oare angajaţi în *Despre Racine* ? Se regăsesc în ea ? Am fi bucuroşi să o ştim (pp. 86—87).

II

BARTHES, TU PRICINĂ A SUFERINȚEI MELE...

La început era așadar Barthes. Nu este vorba de o prioritate de ordin logic sau cronologic, ci, întrucîtva, teratologic. Cartea lui Roland Barthes, *Despre Racine*, ne introduce dintr-o dată — foarte racinian — într-un paroxism : „Vei auzi orori neînchipuite...". Raymond Picard va consacra enumerării lor mai mult de jumătate din pamfletul său. Capodoperă împotriva firii, cartea lui Barthes îi apare ca „unul dintre eforturile cele mai semnificative" de elaborare a unei noi critici (p. 12), dar va începe prin a-i sublinia caracterul inconsistent și rapsodic (pp. 9 și 10). Am putea să ne întrebăm atunci cu naivitate cum poate o singură lucrare reprezenta o mișcare căreia i se refuză în prealabil orice unitate și prin ce îi vizează pe Goldmann sau Richard acuzația îndreptată împotriva lui Barthes ? Cea de a doua parte a pamfletului ne va lămuri : această unitate a noilor critici, de negăsit, dar postulată, este mai degrabă privativă, este unitatea „erorilor comune care îi leagă" (p. 87). Demascînd ereticul prin excelență, sînt date în vileag toate ereziile, de vreme ce, sub ipocritele lor divergențe, toate sînt la fel de îndepărtate de adevăr. Nu am putea să-i negăm lui Raymond Picard o anumită logică inchizitorială.

Să urmărim îndeaproape acuzația și, mai întîi, modul în care procedează ea. Ei bine, exact ca în secolul al XVII-lea. Sorbona (în sens teologic, ca la Raymond Picard) va extrage un anumit număr de propoziții nelegiuite din opera lui Jansenius, vreau să zic a lui Roland Barthes. Iată-le : „Neron este omul îmbrățișării" ; „acțiunea tragică se definește prin relația dintre soare și umbră" ; „tragedia raciniană este cen-

trată pe figura Tatălui" ; utilizarea unei „sexualități obsedante, dezlănțuite, cinice" ; erezia lui *homo racinianus* ; păcatul stilistic al „habitatului eunucoid". După ce cele șase propoziții au fost astfel extrase, apărării nu-i mai rămîne decît să se întrebe, dacă ele se găsesc într-adevăr la Jansenius, dacă sînt nelegiuite. Am avea nevoie de un Pascal. Din păcate, noi nu putem veni decît cu modestele noastre cunoștințe.

Citat în fața acestui tribunal ecleziastic, iată ce voi declara. Sînt de acord că Raymond Picard are dreptul absolut să nu agreeze stilul lui Roland Barthes. Și eu simt uneori, citindu-l pe Barthes, o anumită agasare, iar dacă lui Picard nu-i place cîtuși de puțin „habitatul eunucoid" al lui Bajazet sau „imaginația descensională" a lui Racine, nici mie nu-mi plac în mod deosebit anumite adjective specific barthiene : „informațional", „evenimențial", „viriloid". Picard are deci tot dreptul să fie exasperat, ba chiar să facă și o criză de nervi, dacă are chef. Reacționăm la stil ca și la oameni, prin simpatie sau antipatie, iar Roland Barthes este primul care subliniază în *Gradul zero al scriiturii*, partea de umoare personală, biologică din „stil". Ca să răspund somației acuzatoare, care face mare caz de aceste umori stilistice, voi spune că nu aș putea fi „solidar" cu ele, lucru literalmente absurd. Stilul lui Barthes este Barthes însuși și nu-l privește decît pe el. Aș putea totuși să fac observația că dacă orice scriere prețioasă are în mod inevitabil anumite elemente ridicole, începînd cu Racine și terminînd cu Giraudoux, ar însemna să fii îngrozitor de miop dacă nu ai avea ochi decît pentru excese, fără să vezi niciodată reușitele. *Brûlé de plus de feux que je n'en allumai...* Desigur. Dar și : *Dans l'orient désert quel devint mon ennui.* * Cel de-al doilea îl răscumpără pe primul. Barthes este într-adevăr un critic prețios, așa cum există poeți prețioși ; el încredințează bucuros jocului de cuvinte prelungirile reflecției, și paradoxului, expresia ironică a adevărului. Mi se par remarcabile (și foarte clare)

* Am considerat necesară, pentru o mai bună înțelegere a observației lui Doubrovsky, păstrarea citatului în original.

formulări ca „s-ar părea că la Racine verbul *a iubi* este prin natura lui intranzitiv" ; sau, în universul său tragic „ingratitudinea este forma obligatorie a libertăţii" ; sau, „posibilul nu este nimic altceva decît contrariul" şi altele de genul acesta. *„Eunucoid ?* Este *ovoid* ceea ce are forma unui ou. *Deltoidul* are forma literei delta. Este vorba deci de un habitat care are forma unui eunuc". Şi iată-l pe Picard prăpădindu-se de rîs (p. 48). Să continuăm acest frumos raţionament. Ce formă are ceea ce este „schizoid" ? Nu e rău să rîzi de Barthes şi, în această privinţă, chiar o merită puţin. Ar fi însă mult mai bine să încerci să înţelegi de ce criticul acesta, pe care spirite admirabile, egale cu Picard din toate punctele de vedere, îl consideră drept un mare stilist, are uneori asemenea defecte. În mod evident, Barthes este fascinat de ştiinţă, mai ales de ştiinţele umane, al căror aport îl socoteşte, pe bună dreptate, capital. De aici vine tentaţia lui permanentă de a amesteca apele pure ale diamantelor sale clasice cu impurităţile vocabulelor ştiinţifice. Asperităţile stilului nu fac decît să reflecte dificultăţile unei gîndiri care ar vrea să reunească, într-o spinoasă sinteză, rostirea frumoasă a literaturii cu rostirea adevărată a ştiinţei. Nu pretind că Barthes nu ar fi criticabil — cine nu este ? Pretind că pentru a-i critica în mod întemeiat stilul, adică altfel decît printr-o simplă reacţie personală (căci, în cazul acesta, pe cine ar interesa reacţiile lui Raymond Picard mai mult decît acelea ale lui X sau Y ?) ar trebui să încerci să-i pricepi intenţia primară şi să plasezi cuvintele incriminate în contextul general al discuţiei.

Or, eu cred că atît pe planul discuţiei teoretice cît şi pe acela al examenului clinic, eseul lui Raymond Picard prezintă aceeaşi carenţă. Ai zice că Picard se străduieşte să justifice nemulţumirea lui Flaubert faţă de criticii care : *„...în loc să surprindă intenţia autorului,* să-i arate de ce nu şi-a atins ţelul şi cum trebuia să procedeze, îl şicanează cu mii de lucruri în afara subiectului, pretinzînd totdeauna contrariul a ceea ce a vrut el". Ceea ce mă surprinde în acest atac sistematic este tocmai absenţa oricărui sistem de gîndire şi în această denunţare a incoerenţei la altul, lipsa

totală de coerență. Pentru că acuzarea nu pare a se fi întrebat nici măcar o singură dată, deși era un lucru elementar, care este *sensul* general al încercării lui Roland Barthes, fie și numai pentru a-l condamna fără apel. Oricît de iritat, Raymond Picard ar fi putut să-și spună că acest Roland Barthes al cărui talent îl recunoaște uneori, nu este nici complet imbecil, nici un simplu exhibiționist, și că autorul *Gradului zero al scriiturii*, care a știut să sesizeze atît de bine mișcarea literaturii moderne, avea un anumit scop atunci cînd s-a hotărît să abordeze clasicismul. Dacă ar fi vrut să înțeleagă (nu spun să justifice) amănuntele scoase în evidență, ar fi trebuit să înceapă prin a căuta și a sublinia scopul acesta. Dar Picard nu face nici o clipă efortul. Ia de ici o formulă (omul îmbrățișării), de colo un concept (solaritate, paternitate), de dincolo, așa cum am văzut, un simplu cuvînt (eunucoid) și comentează, critică, ironizează sau nimicește, după dispoziția de moment. Critica aceasta care adună din dreapta și din stînga, care extrage la nimereală propoziții nelegiuite, care se agață de detalii de stil sau de gîndire fără să caute niciodată un centru, critica aceasta flecară și în același timp categorică, cade ea însăși, din plin, în dublul păcat de „impresionism" și de „dogmatism" pe care i-l reproșează lui Roland Barthes.

Studiind teatrul lui Racine, Barthes are o intenție foarte precisă: vrea să aplice o metodă „structuralistă" care să permită o nouă lectură. Orice analiză implică un anumit punct de vedere, un anumit limbaj, și numai naivitatea de neiertat a criticii tradiționale o face să creadă că domină istoria literară printr-un fel de survolare absolută. „Adevăratul Racine" este visul aberant al metafizicii realiste care dormitează în atîtea lucrări așa-zis pozitive. Barthes a hotărît deci (și este o alegere care îl angajează radical), să studieze dramaturgia raciniană dintr-un punct de vedere structural, în sensul pe care îl are cuvîntul acesta în antropologia lui Lévi-Strauss: „joc de figuri pur relaționale", studiate în modul lor de funcționare. Ori, de vreme ce structurile despre care e vorba nu sînt sociologice, ci psihice, va trebui ca ele să fie descrise în termeni psihanalitici (Tată, Eros etc.),

fiind bine stabilit, spre deosebire de ceea ce pretinde să facă psihocritica lui Charles Mauron, că este vorba numai de a descrie relaţiile obiective ale universului racinian aşa cum se manifestă ele în piese, şi nu de a le lega de ipoteticele aventuri ale inconştientului autorului. Numărul extrem de redus al tipurilor de personaje şi al situaţiilor din teatrul lui Racine, constanţa obsesiilor sale afective, a căror dinamică a fost în mod remarcabil analizată de Charles Mauron, îl autorizau pe Roland Barthes să întreprindă această cercetare [1]. În cazul în care i se refuză dreptul de a o face, trebuiau aduse raţiuni teoretice solide ; nici urmă de aşa ceva la Raymond Picard. Ştiu foarte bine, şi în privinţa aceasta sînt de acord, că el condamnă folosirea abuzivă a psihanalizelor postume, bazate pe informaţii incomplete ; dar există o diferenţă radicală între îndoielnica autopsie mentală a unor autori morţi de mai multe secole şi simpla descriere în termeni psihanalitici a raporturilor efectiv detectabile între personaje. Argumentele folosite în primul caz nu au nici o pertinenţă în cel de-al doilea. Iar dacă psihanalizei ca limbaj i se neagă orice valoare, ceea ce mi se pare dealtfel o absurditate, sarcina de a o dovedi revine, în orice caz, acuzării şi nu apărării. Pentru a-l judeca pe Barthes în mod echitabil, sau măcar inteligent, trebuia deci să fie degajat mai întîi sensul tentativei sale, chiar dacă apărea apoi întrebarea, bazată însă pe raţiuni solide, în ce măsură este valabilă această tentativă şi dacă el i-a fost sau nu pînă la urmă fidel. Dar nu există nimic asemănător în eseul lui Raymond Picard, şi de aceea el rămîne o simplă diatribă.

Acestea fiind zise, să vedem acum dacă propoziţiile incriminate se găsesc într-adevăr în *Augustinus*. Voi răspunde că se găsesc şi nu se găsesc, de vreme ce există acolo, dar cu un sens în al cărui context Picard nu şi-a dat osteneala să le situeze. Să luăm cele trei exemple selecţionate de el : „Eros", „Soare", „Tată". Ar fi putut tot atît de bine să aleagă Ca-

[1] Lingvistul Spitzer notase de multă vreme că „Racine are puţine personaje pe scenă, dar epuizează toate posibilităţile de relaţii dintre ele". *Linguistics and Literary History (Lingvistică şi istorie literară)*, 1948.

meră, Hoardă, Tulburare. Îi reproșează amarnic lui Barthes că introduce pretutindeni o sexualitate „obsedantă, dezlănțuită, cinică" (p. 30). Este adevărat că poți găsi adesea adjective ca „sexuat" sau „desexuat", „falic" sau faimosul „eunucoid". Dar tocmai că Roland Barthes a avut grijă să golească (și după părerea mea în mod exagerat) de orice conținut această sexualitate pe care o virtuoasă indignare ne-o prezintă drept „dezlănțuită" și „cinică" : „Situația lor față de raportul de forțe, împingîndu-i pe unii în virilitate și pe alții în feminitate, indiferent de sexul lor biologic" (*Despre Racine*, p. 42). Abuzul comis de Barthes, dacă este vorba de un abuz, este de a continua să vorbească un limbaj psihanalitic după ce i-a schimbat conținutul semantic, deci nu de a fi prea freudian, ci de a nu fi îndeajuns. Indignarea lui Raymond Picard este, în orice caz, fără obiect, și vine dintr-o simplă greșeală de lectură.

Al doilea punct este mai complex. După părerea lui Barthes, „orice fantasmă raciniană presupune — sau produce — un amalgam de umbră și lumină" (*op. cit.*, p. 48). „Peste tot, mereu, se realcătuiește aceeași constelație a soarelui tulburător și a umbrei binefăcătoare (p. 49). Această constatare nu are nimic revoluționar în sine. Barthes notează el însuși că problema „fetișismului ochilor" la Racine fusese deja abordată de G. May și J. Pommier, iar J. Starobinski arătase foarte bine în studiul său intitulat *Racine și poetica privirii*, importanța centrală a fantasmei luminoase, a jocului umbrei și luminii. Barthes încearcă tocmai să treacă de la planul semnificației psihologice, la care se opriseră predecesorii lui, la acela al semnificației mitice. O dată în plus îl vedem pe Raymond Picard lucrînd după o metodă sau mai bine zis o lipsă de metodă, pe care o cunoaștem acum prea bine. „Peste tot..." „Mereu..." Nu se poate, numără el pe degete, lipsesc două. „Solarul Alexandru iubește în Cléofile pe prizoniera sa ; Pyrrhus, înzestrat cu strălucire, găsește în Andromaque marea umbră etc." (*Despre Racine*, p. 48). Și *Bérénice* ? Dar *Iphigénie* ? Picard triumfă. Puțin cam repede. I-ar fi fost ușor lui Barthes să regăsească același raport dintre umbră și soare între împăratul roman și regina Palestinei care cere „Mai

mult-odihnă, Doamne, nu strălucire" (II, 4), sau Eriphile, captivă şi atrasă irezistibil de un Achille incendiator al Lesbosului. Numai că relaţia merge aici de la femeie la bărbat sau, în limbaj barthian, umbra e cea care aspiră să absoarbă soarele şi nu soarele să se înece în umbră. Dar să admitem că raportul acesta există în mod manifest în nouă tragedii din unsprezece : validitatea lui nu este cu nimic infirmată şi nu ne rămîne decît să înţelegem motivele absenţei în celelalte două tragedii. Cînd în restul operei se găseşte o relaţie atît de constantă, o absenţă este şi ea un mod de semnificare. Pentru a distruge teza lui Barthes ar trebui să se arate că în tematica raciniană nu există nici un raport semnificativ între solar şi nocturn, pe scurt, că este imposibil să se degajeze aici un sens mitic.

Raymond Picard se apropie de două ori de adevărata problemă, fără să o abordeze însă direct. Neputînd nega, pentru că nici nu avea cum, o anumită prezenţă obsedantă a jocului dintre umbră şi lumină la poetul nostru, el îi reproşează solarităţii lui Barthes de a fi o falsă categorie explicativă, dat fiind că variază în funcţie de ceea ce pretinde că explică. Obiecţia era aproape justă : dar formulată astfel devine absurdă. Categoria „solar" a lui Barthes nu este cu adevărat explicativă pentru că nu este elaborată suficient, pentru că rămîne în mod constant aluzivă, pentru că nu articulează clar structurile mitului personal, la Racine, cu structurile constante ale mitologiilor solare. Ruptă de dinamica ei proprie şi lipsită de orice legătură cu celelalte forţe propulsive ale imaginaţiei raciniene, „solaritatea" devine o simplă categorie statică şi descriptivă, care, într-adevăr, nu lămureşte suficient. Dar obiecţia lui Picard este cu totul alta : solaritatea este un atribut moral la Alexandre, o stare de fapt la Néron, o particularitate a mitologiei greceşti la Phèdre etc. Un *concept* care variază astfel în funcţie de ceea ce vizează este ilogic. Dar aici nu este vorba de un concept, nici de relaţii logice măsurabile cu metrul de platină depus în pavilionul de la Breteuil. Ajungi să te întrebi dacă Raymond Picard bănuieşte măcar că există o gîndire *poetică*, sau pur şi simplu afectivă, care găseşte în elementele naturale însăşi materia cu

care se hrănesc imaginația și sensibilitatea. E neplăcut că trebuie să mai amintim asemenea truisme după lucrările lui Bachelard. Evident, o categorie emotivă cum e cea a „solarului" își schimbă semnificația în funcție de diversele nivele de activitate pe care le desemnează (activitate erotică, socială, politică și chiar intelectuală, dacă ne gîndim la — valérianul *Midi le Juste* sau claudelianul *Partage de Midi*). Percepția metaforică care se află în miezul oricărei poezii este o percepție adevărată a realului, numai că situată pe un alt plan decît percepția practică sau științifică. Nu am putea să reproșăm efortului de înțelegere a poeziei faptul că-și modelează categoriile după obiectul său, și nici să refuzăm unei critici a metaforei dreptul de a fi ea însăși parțial metaforică.[1] Barthes a procedat deci bine urmărind dezvoltarea mitului solar la Racine de la o piesă la alta, la diferite nivele și sub diferitele fațete ale expresiei sale ; singura sa greșeală este de a nu fi făcut-o cu destulă precizie și vigoare. Totuși, Raymond Picard nu se mulțumește cu această rezervă și-ți dai repede seama unde vrea să ajungă : „Și chiar dacă domnul Barthes ar fi reușit să ne arate că există în tragedia raciniană un mit solar, cu ce-am fi mai cîștigați ? Avem de-a face nu atît cu o reflecție filozofică cît cu un joc de tipul *Întrebare :* Ce arde ? *Răspuns :* Incendiul, soarele, inima mea, friptura..." (p. 23). Rămîi înmărmurit citind asemenea inepții. Ele amintesc de tot ce era mai neghiob într-un anumit raționalism la modă în secolul al XVIII-lea, care credea că scapă de „metafizică" prin glume. În definitiv, ceea ce i se reproșează lui Barthes nu este, reproș acceptabil, că nu și-a aprofundat suficient ancheta,

[1] Dacă critica lui R. Barthes se prezintă conștient și frecvent ca o înlănțuire de metafore, aceasta se poate spune despre orice critică, începînd cu aceea a lui R. Picard, atunci cînd afirmă de exemplu că în *Andromaque* „linia evenimentului acoperă inevitabil linia punctată a fatalității". Cînd Barthes spune despre Néron că este „omul îmbrățișării", nu este deloc nevoie ca acesta să-și petreacă timpul pe scenă îmbrățișîndu-și partenerii. Este de-ajuns faptul că „îmbrățișarea" indică modul în care Néron se agață de ființe și de lucruri, pentru a deveni mai puternic și în același timp pentru a le sufoca. Îmi pare rău că trebuie să fac asemenea precizări, dar, după toate aparențele, acesta este nivelul la care Raymond Picard a vrut să plaseze discuția.

ci că a întreprins-o. Or, este pur și simplu aberant să nu știi sau să refuzi să știi, în 1965, tot ce datorează expresia poetică, și în special cea tragică, gîndirii mitice.[1] Dacă tragicul racinian, în ciuda prețiozităților sale, ne mai emoționează încă, este pentru că a știut să ajungă la acel „tuf arhaic" cum bine spune Roland Barthes, pentru că a știut să atingă marile fibre arhetipale care ne guvernează emoțiile. Nu este deloc nevoie să-i invocăm aici pe Bachelard sau pe Jung, pe Mircea Eliade sau pe Gilbert Durand : e suficient să-l fi citit pe Aristotel. Cum ar putea exista „catharsis" în teatru, dacă drama nu ar fi psihodramă, dacă ea nu ar proiecta, în jocul figurilor legendare pe care le suscită, tot ce e mai profund, mai primitiv în „groaza" și în „mila" noastră ? Trebuie să credem că nu este o simplă întîmplare faptul că Racine a fost fascinat de anumite teme ale mitologiei grecești, sau Corneille de istoria Romei și nu e o simplă coincidență faptul că tocmai miturile grecești au servit drept ilustrare limbajului psihanalizei sau chiar drept modele pentru ancheta ei. Dacă e adevărat că poeții dintotdeauna, de cînd există lumea, au simțit că într-un anumit fel condiția umană este locul unei lupte dintre Zi și Noapte, Umbră și Lumină (și mai mult decît toți, poetul admirabil care a putut să scrie : „Iar moartea, care stinge lumina-n ochii mei, / Va șterge pata neagră din strălucirea ei..."), atunci, a încerca să elucidezi sensul particular pe care-l ia în universul racinian această mare înfruntare cosmică înseamnă, în mod evident, să ajungi la centrul său viu, la focarul strălucirii sale intime. Rămîne de discutat dacă tentativa lui Barthes a reușit sau nu. Dar să o refuzi ca nesemnificativă,

---

[1] Așa cum amintește George Steiner în recentul său eseu, *Moartea tragediei*, declinul tragediei este strîns legat de declinul unei viziuni organice a lumii și a contextului ei mitologic, simbolic sau ritual." (p. 212). Sîntem cu atît mai uimiți că Raymond Picard poate să scrie asemenea inepții cu cît declară în introducerea sa la *Phèdre* : „...ca Platon în cazul lui *Er* sau al *Peșterii*, el (Racine) a pus în mișcare în teatrul său o explicație metaforică a condiției umane, susținută de muzică și de poezie : într-adevăr, tragedia *Phèdre* este un mit dramatic". Dar nu există două adevăruri, unul pentru Picard și altul pentru Barthes. *Phèdre* este într-adevăr „un mit dramatic" și Picard are dreptate, — *împotriva lui Picard*.

în vreme ce ea constituie calea de acces spre una dintre semnificațiile esențiale, este, pentru criticul de astăzi, o orbire de neiertat.

Cred că un aspect precis cum e acesta ne face să sesizăm mai bine decît toate manifestele teoretice la un loc prin ce se opun noile tendințe critice celor vechi și să vedem limpede care sînt rațiunile apariției și dezvoltării lor. Valoarea noii critici constă nu atît în răspunsurile ei, oricînd contestabile, cît în întrebările esențiale și, pînă acum ignorate, pe care le pune. Dacă există vreo noutate, atunci ea se află în întregime în interogație. Toți comentatorii au notat importanța eredității și a „sîngelui" în teatrul lui Racine : trebuie însă apreciat sensul lor exact. Cît despre Roland Barthes, el vede în sîngele „care ocupă un loc cu totul special în metafizica raciniană", „un substitut extins al Tatălui" (p. 70). Dar paternitatea ca și sexualitatea au pentru Barthes o semnificație specială [1] : „Și într-un caz și în celălalt nu este vorba de o realitate biologică ci, în primul rînd, de o formă : Sîngele este o anterioritate mai difuză și prin urmare mai cumplită decît Tatăl... *Ad litteram*, Sîngele este, așadar, o Lege, ceea ce vrea să însemne o legătură și o legalitate. Singura mișcare îngăduită fiului este să se rupă, nu să se desprindă" (p. 70). Departe deci de a fi „vrut să descopere o sexualitate dezlănțuită", așa cum îl acuză Picard (p. 34), se poate spune că Roland Barthes face exact contrariul : purifică relațiile carnale pînă într-atît încît le dă o transparență metafizică : „Această luptă neîmpăcată dintre Tată și fiu este cea dintre Dumnezeu și creatură" (*Despre Racine*, p. 70). Dacă Barthes greșește, o face dintr-un exces contrar aceluia care îi este reproșat, și în ce mă privește, eu cred că Mauron, luînd mai literal relațiile de rudenie, ajunge la o descriere mai precisă și mai exactă : defectul analizei „structuraliste" este, după părerea mea, de a crede că poate explica mișcarea concretă a existenței reale printr-un combinat de figuri și semne operatorii ; de a avea

[1] E cu atît mai puțin de înțeles reprosul lui R. Picard : „Nu știm deci prea bine ce semnificație să dăm termenilor de *Tată* (cu majusculă), de *Eros*, de *Greșeală*, *Lege*, *Sînge*, care revin tot timpul" (p. 25).

ca punct de plecare iluzia că realitatea umană ţine, în ultimă instanţă, de o înţelegere *ştiinţifică*, în timp ce ea nu poate fi decît de competenţa unei înţelegeri *dialectice*.[1] Oricum ar sta lucrurile, Roland Barthes ne face să descoperim, la baza raportului de paternitate, o relaţie de autoritate, pe care o socoteşte fundamentală, şi situează contradicţia tragică a universului racinian la nivelul luptelor pentru putere. Putem fi sau nu de acord cu această interpretare : personal o socotesc justă, dar cu importante rezerve faţă de amănuntele analizei. Eu ajung la aceeaşi concluzie, însă pe alte căi, şi sînt de acord că unii o pot considera falsă.

Raymond Picard nu este de aceeaşi părere, şi, o dată în plus, nu contestă deloc *validitatea* interpretărilor lui Roland Barthes ci *utilitatea* lor : „...ce interes poate avea constatarea că în tragedie, ca în orice societate umană, un anumit individ are, din raţiuni politice, familiale, spirituale, putere sau influenţă asupra altuia ?" (pp. 39—40). Ce interes ? Întrebarea e nostimă şi confirmă, dacă mai era nevoie, lipsa totală de înţelegere manifestată deja pe deplin în legătură cu importanţa mitului. La greci sau la Shakespeare, la Corneille sau la Racine nu există acţiune tragică decît în universul *măreţiei*. „Tragedia nu cunoaşte decît regi sau prinţi ; dar nefericirile umane, notează Corneille cu regret în prefaţa la *Don Sanche*, sînt disprețuite de istorie dacă nu s-au abătut asupra vreunuia din aceste capete încoronate..." Nu este deloc o întîmplare că demnitatea tragică cere, cum spunea tot Corneille în altă parte, „un mare interes de Stat sau o pasiune mai nobilă şi mai bărbătească decît dragostea". George Steiner amintea nu demult că „nu există nimic democratic în viziunea tragică. Personajele regale şi eroice pe care zeii le onorează cu răzbunarea lor se situează mai sus decît noi în ierarhie." (*op. cit.*, p. 175). Ca să existe *cădere* (şi aceasta este, după definiţia lui Aristotel, esenţa tragediei), trebuie într-adevăr să existe *înălţime* : personajul comic, valet sau negustor, nu ar putea să „cadă" pentru că el este, prin natură,

[1] Vom reveni în detaliu asupra acestei probleme în partea a doua şi a treia a lucrării noastre.

„jos". George Steiner a arătat că viziunea tragică este totdeauna legată de o civilizație aristocratică și dispare odată cu declinul acesteia ; cînd secolul al XIX-lea va cunoaște avîntul optimismului burghez și cînd Romanticii, fideli discipoli ai lui Rousseau, vor hotărî că nu pedeapsa este urmarea firească a crimei, ci izbăvirea, tragedia nu va mai exista. În orice caz, în secolul al XVII-lea sensul măreției se confundă cu ordinea monarhică. Metafizică și istorie coincid : cu cît omul vrea să fie mai „mare" din punct de vedere politic și etic, cu atît căderea lui va fi mai mare. „Raportul de autoritate", „relația de forță" despre care vorbește Barthes, se află chiar în miezul universului tragic, așa cum se află în miezul universului monarhic. Criza puterii este la baza suferințelor orgoliosului Oedip, regele Tebei ; ea dă un sens deplin sacrificiului fiicei sale, Antigona ; tot ea accentuează agonia lui Lear, care își pierde rațiunea odată cu pierderea regatului. Nici nu s-ar putea să fie altfel la Racine. Și nu în virtutea unei „legi a genului" care ar ține numai de istoria literară : această „lege", departe de a fi un principiu explicativ, trebuie să fie ea însăși explicată. Geniul lui Racine rezidă tocmai în rigoarea cu care a înțeles-o. La Pyrrhus sau la Titus, la Agamemnon sau la Mithridate, criza sentimentului nu are sens decît în contextul unei crize a puterii, morale sau politice, asupra propriei persoane și asupra celorlalți. Arta supremă a lui Racine constă în a ne arăta, în personajul lui Néron, iubirea inextricabil legată de voința de putere : Néron se eliberează în mod efectiv de dubla tutelă a Agrippinei și a lui Burrhus și se afirmă ca împărat doar în măsura în care poate, nepedepsit, să și-o apropriieze pe Junie ; dar, chiar în clipa în care crede că a ajuns la putere, o și pierde în alienare erotică. Nu există nici o tragedie a lui Racine care să nu fie în mod fundamental spectacolul unei „relații de forță" în încleștare cu un Eros subversiv care compromite Ordinea.

Acesta este pînă la urmă sensul „ecuației" lui Barthes :

A este atotputernic asupra lui B
A iubește pe B care nu-l iubește,

ecuaţie care îl irită atît de tare pe Picard. Prezentarea poate să displacă şi mărturisesc că şi mie mi se pare a fi în mod inutil matematică : critica nu este nici o clipă o „algebră", în ciuda speranţelor secrete ale structuraliştilor. Dar, repet, dacă există amănunte contestabile în această interpretare, nu poate fi însă condamnat spiritul care o animă şi care trebuie să orienteze orice cercetare dornică de a pătrunde dincolo de suprafaţă. De la „hoarda" primitivă la Curtea lui Ludovic al XIV-lea, bineînţeles cu deosebiri importante, ba chiar esenţiale, pe care Barthes nu le indică suficient (este ceea ce aş numi *nivelul politic*, la care *Despre Racine* nu se situează niciodată), esenţa tragediei rămîne totdeauna fixată asupra unui conflict primordial. Familial sau politic, moral sau teologic, de la Tată la Prinţ şi de la Prinţ la Dumnezeu, acelaşi principiu de Autoritate şi de Ordine încearcă să supună Natura, provocînd ca răspuns dorinţa ei de revoltă şi de eliberare.[1] Tragedia constă în eşecul radical al acestor două tentative care se ciocnesc şi se anihilează. Poţi să fii sau nu de acord cu modul în care Roland Barthes foloseşte „relaţia de autoritate", sau cu definiţia pe care i-o dă, sau pe care o propun eu ; dar să spui precum Raymond Picard că raporturile de „putere sau de influenţă" nu au nici o importanţă în tragedie este, pur şi simplu, o aberaţie.

„Se simt ei oare angajaţi în *Despre Racine* ?" îi întreba R. Picard pe „reprezentanţii noii critici". „Se regăsesc în ea ? Am fi bucuroşi să o ştim." Observaţiile precedente îmi vor permite să-i răspund. Noua critică nu este nici o şcoală, nici un club şi nici o francmasonerie. Cei care se simt atraşi de drumurile nebătute şi vor să le cunoască, nu-şi propun să se complimenteze reciproc sau să fie cît mai aproape unii de

[1] Schemele degajate de Ch. Mauron în cartea sa *Inconştientul în opera şi viaţa lui Racine* subliniază constanţa acestei duble tensiuni de dominaţie şi de eliberare, amîndouă la fel de neputincioase (mai ales pp. 25—26). Mai este oare nevoie să arătăm că există aici o descriere, în limbaj modern şi psihanalitic, a unui conflict de care, în secolul al XVII-lea, gîndirea jansenistă era perfect conştientă şi pe care-l exprima în termeni proprii ? *Vide infra*, p. 233.

alții, ci, dimpotrivă, să-și confrunte, la nevoie chiar să-și conteste liber și deschis descoperirile. Lui Charles Mauron nu-i place deloc critica inspirată de Bachelard, și o spune ; între intimismul lui Georges Poulet și obiectivismul lui Lucien Goldmann există o adevărată prăpastie ; Jean Starobinski arată limpede care este diferența dintre critica lui, strîns legată de demersul filozofiei, și lucrările psihanalitice sau marxiste, de factură științifică. Am arătat eu însumi care sînt obiecțiile și rezervele mele față de multe aspecte din *Despre Racine*, rezerve care, dacă nu sînt desigur acelea ale lui Raymond Picard, nu sînt mai puțin importante și reale. „Solidaritatea intelectuală afișată cu atîta bunăvoință", spune R. Picard. Bunăvoință ? Ați văzut exact contrariul. Solidaritate ? Este evident, cred, că Roland Barthes este singur răspunzător pentru stilul și gîndirea lui, pentru conținutul și forma analizelor sale. El nu vorbește nici în numele meu și nici în numele altora, ci într-al lui, ca orice scriitor, și este de-ajuns. Și totuși, într-un anumit sens, da, mă consider solidar. Cînd, prin metode care ne dau înapoi cu trei secole, se extrag „propoziții nelegiuite", detașate cu grijă de contextul lor, cînd se fac șicane cu privire la literă, fără încercarea de a se ajunge la spirit ; cînd afirmațiile, frazele sau cuvintele sînt despărțite de semnificația generală care le susține și devin astfel derizorii și absurde, ca orice gest rupt de intenția lui, atunci mă simt desigur solidar cu Roland Barthes. Însăși carența procedeului prin care este atacat îmi dovedește temeiul cercetării lui, îndreptată în întregime spre un sens global, considerînd fiecare element al unui vast teatru ca piesă a unui ansamblu, și fiecare parte ca fiind legată de un tot. Dar mai mult decît atît. Cînd sînt incriminate nu concluziile, totdeauna discutabile, ale acestei anchete, ci însuși obiectul său ; cînd, ori de cîte ori această anchetă merge dincolo de sensul de suprafață al teatrului racinian și indică semnificațiile existențiale și mitice mai profunde, se spune : „inutil ! fără interes", atunci mă simt pe deplin solidar cu Roland Barthes. Pentru că, în această dispută la care Anticii îi provoacă pe Moderni, văd ivindu-se, sub bicornul academic, urechea obscurantismului.

III

ÎN SFÎRȘIT, VENI MALHERBE

Am vorbit destul despre Barthes :

Zadarnic Academia-l cenzurează,
Publicul a-l admira se-nverșunează.

Și pentru că, afirmă strategii, cea mai bună formă de apărare este atacul, să purtăm sămînța războiului și la adversar. Vreau să spun, să mergem să vedem ce se întîmplă în tabăra lui Picard și a prietenilor săi. Dealtfel, sîntem invitați chiar de unul dintre ei, care opune criticii „pretențioase" a lui Roland Barthes lucrările lui Raymond Picard, și ni le propune drept model.[1] Dacă se consideră că drumurile nou deschise nu sînt decît niște impasuri, și dacă se trage de aci concluzia, așa cum a făcut-o Raymond Picard, că trebuie „să se caute altundeva — și mai ales să se caute bine", să vedem ce ni se oferă în schimb. Nu știu dacă există o nouă critică, dar știu cu siguranță că există una veche care și-a trăit de mult traiul. Impresionistul ia o operă, o miroase ; merge din senzație în senzație ; ni le împărtășește ; flecărește ; după cum are talent sau nu, ni se pare interesant sau, dimpotrivă, plictisitor la culme : în orice caz, nu e ceva serios. Critica de fantezie devine în cele din urmă fantezistă. Cît despre erudit, el rămîne oricum în exterior : își interzice să intre în operă ; o pipăie, o cîntărește în palmă ; înconjurat de fișiere, caută izvoare și influențe ; ca să apreciezi sentimentul naturii la Rousseau trebuie mai întîi să cunoști sistemul de transpor-

[1] Edouard Guitton, Scrisoare către *Le Monde* (13 noiembrie 1965). Vom mai reveni la această scrisoare.

turi și posibilitățile de a călători în secolul al XVIII-lea: „sentimentul vine abia după aceea și mai la urmă, dacă mai există vreo urmă. Nu e vorba de o caricatură, este chiar subiectul unui curs celebru. „Intuiția" și „erudiția" sînt de cincizeci de ani încoace cele două mamele ale criticii tradiționale. Deși nesecate, se pare că laptele lor nu mai este totuși hrănitor. Oamenii și-au adus dintr-o dată aminte de existența operelor înseși. Printr-o revoluție de palat, unii merg pînă la a proclama primatul lor, și sînt fericit să constat că Raymond Picard face parte dintre aceștia. Îmi pare rău însă că, devenind partizanul primatului valorilor „estetice" și „propriu-zis literare", și-a consacrat pînă acum toată energia urmăririi neobosite și perseverente a „carierei" lui Racine în toate meandrele ei. Dar să trecem peste aceasta. Evident, aici contează nu atît practica, cît teoria.

În opoziție cu delirul subiectivist și paralogic, ca să nu spunem paranoic, al lui Roland Barthes, ce-și propune Raymond Picard să spună simplu și modest (vom vedea că și el și prietenii lui sînt tare modești)? *Adevărul.* Nici mai mult, nici mai puțin. Și nu oricare adevăr, ci acela *obiectiv.* Să citățm acest fragment de antologie: „Există un adevăr al lui Racine, în privința căruia toată lumea poate să cadă de acord. Bazîndu-se în special pe certitudinile limbajului, pe implicațiile coerenței psihologice, pe imperativele structurii genului, cercetătorul perseverent și modest ajunge în cele din urmă să degajeze evidențele care determină întrucîtva zonele de obiectivitate: doar de aici încolo poate face — cu multă prudență însă — anumite interpretări" (p. 69). Te simți dintr-o dată liniștit, nu e prima oară cînd auzi așa ceva. Pentru că R. Picard nu vrea să spună pur și simplu că înainte de a face interpretări literare trebuie să ai o înțelegere literală și cunoștințe indispensabile; e o cerință mult prea evidentă și modestă; nu, el merge mai departe, chiar prea departe și ne prezintă o filozofie completă. Adevărul, definit ca „acord între spirite"; obiectivitatea obținută prin acumularea faptelor, de unde răsare pînă la urmă o ipoteză: iată-l pe Brunschvicg, pe Lalande. Ne găsim din nou pe vremea Spiritualismului și a Inducției. De atunci, bineînțeles... Știința mo-

dernă, și ea la fel de delirantă, nu mai așteaptă mare lucru de la empirismul baconian ; vizionară, în loc să-și construiască conceptele cu fragmente de realitate, își inventează propriul univers odată cu propriile ei semne. Dar „coerența psihologică" ? Vai ! unii ca Freud, Jung. Adler au venit să complice, era să spun să complexeze lucrurile : cu ambiguități, ambivalențe, „inconștient", sau „rea credință", de nu mai știe omul prea bine ce este un sentiment sau un caracter. Cît despre „certitudinile limbajului", despre ce limbaj să fie vorba ? Despre acela al lui Racine ? În afară de sensul lexicografic, pe care reușim cel mai adesea să-l definim cu precizie, falsa lui transparență este înșelătoare și trimite, după cum vom vedea, la sensuri multiple, ambigue și ele, și greu de fixat. Limbajul nostru ? Acela al Tuturor ? Mai putem în mod serios, astăzi, cînd de la Joyce la Beckett, de la Ionesco la Pinget, literatura însăși contestă categoric limbajul acesta, mai putem oare să ne bazăm în critică pe pseudo-certitudinile lui ? Și dacă am face-o, l-am putea oare „înțelege", fără nici un inconvenient, pe Racine cu ideile lui Joseph Prud'-homme ? Se mai poate oare spune, așa cum face Antoine Adam, pe care îl citează Roland Barthes, că scena cutare sau cutare din Mithridate „emoționează ceea ce avem mai bun în noi" ? În privința lui „mai bun" sîntem lămuriți. Și care „noi" ? Profesorul acesta respectabil ? Burghezul secolului al XX-lea ? Papuașii ? Afară doar dacă nu este vorba de Omul etern. Nu există, și Roland Barthes a spus-o deja foarte bine, limbaj „inocent" sau „neutru". Impostura criticii tradiționale, pentru că ni se vorbește de impostură, este de a lua tot timpul truismele drept Idei platonice și platitudinile drept Adevăruri inteligibile. „Majoritatea criticilor își închipuie că un semnal de oprire superficial este chezășia unei mai mari obiectivități : rămînînd la suprafața faptelor, le-am respecta mai mult ; timiditatea, banalitatea ipotezei ar fi o dovadă a validității sale" (*Despre Racine*, p. 199). Nici că s-ar putea spune mai bine. Nu există certitudini ale limbaj*ului* ci ale *diverselor* limbaje, pe care ești pus în situația să le alegi, în mod spontan sau deliberat. Dar, decît o discuție teoretică,

e mai bine să vedem „adevărurile obiective" ale lui Raymond Picard la lucru.

Un exemplu ne va lămuri. Pudic iritat de interpretarea „sexuală" dată de R. Barthes relațiilor dintre Hippolyte și Aricie, potrivit căreia Aricie „vrea să scoată la iveală, ca dintr-o carapace secretul virginității lui Hippolyte", R. Picard rectifică greșeala. Realitatea este cu mult mai simplă și mai sănătoasă : „Atitudinea ei este clară. Îl iubește pe Hippolyte și, pentru a se justifica, observă că are toate motivele să prefere, în locul unui aventurier, de exemplu, un erou mîndru, care nu a cunoscut niciodată slăbiciunile dragostei" (pp. 31—32). Deci Aricie *începe* prin a iubi. Este un fapt brut, ceva ca un fenomen natural. Iubește pur și simplu, fără să știe prea bine pe cine, nici de ce. Un frumos și nobil sentiment, irațional, o știm cu toții. Iar *apoi*, pentru că ființa umană este *și* o conștiință și nu începe să iubească așa cum începe afară să se înnoreze, Aricie își va căuta motive : dragostea castului Hippolyte va deveni *retrospectiv* și potrivit codului galant al epocii, o „victorie" a ei. Această analiză, despre care autorul său crede că ține de bunul-simț, implică de fapt o poziție ideologică, o anumită metafizică : fenomenele mentale sînt *date* ale conștiinței, care nu au nici un sens intrinsec și pe care se grefează *a posteriori* semnificații. Or, Brentano ne-a învățat că orice conștiință este intențională, Freud că orice comportare este semnificativă și Marx că orice gîndire este interiorizarea unei situații obiective. Desigur, Racine nu-i citise pe toți acești autori, dar, și este de fapt același lucru, avea geniu, adică o cunoaștere intuitivă a omului concret. Citiți numai îndelungata confidență a Ariciei către Ismène (*Phèdre*, II, 1), și veți vedea că Racine, mai puțin simplu decît exegeții lui, a reunit cu o artă extraordinară toată complexitatea și toată ambiguitatea care se află în miezul oricărui sentiment. Aricie începe deci prin a evoca în detaliu, cu insistență, situația în care se află : „Ai mei cu toții pieriră în lupte ucigașe". Amintește de interdicția politică dată de Tezeu împotriva ei : nu are voie să iubească. În această situație se produce ceea ce seamănă cel mai mult cu un „fenomen na-

tural", un *coup de foudre* fizic, pe care buna-cuviinţă se străduieşte să-l sublinieze negativ :

Dar vezi, nu sînt cuprinsă de-o josnică dorinţă
Şi nu mă-ncîntă numai frumoasa lui fiinţă.

Chiar atracţia fizică nu este însă lipsită de semnificaţie : trupul vorbeşte. După cum impulsul neaşteptat care îi împinge unul spre altul pe principesa de Clèves şi pe Domnul de Nemours, în romanul Doamnei de La Fayette, *makes sense*, cum bine spune engleza, secretă propriul său sens [1], simplul elan al cărnii spre Hippolyte este imediat pătruns, pentru Aricie, de un sens pe care ea nu îl ascunde cîtuşi de puţin, dimpotrivă, îl dezvăluie cu o deplină luciditate :

Nu ! Să-mblînzesc voinţa ce nu vrea să se-nfrîngă
Să-nduioşez un suflet ce nu ştie să plîngă,
Să ţin legat în lanţuri pe robul răzvrătit
Ce nu-şi dorise jugul şi-l poartă fericit,
E tot ce vreau ! Aceasta mi-e scumpa năzuinţă
Să cucereşti pe Hercul ? Uşoară biruinţă !
În mrejele ispitei nu-i greu să fie prins
Iubitul ce se lasă de bună voie-nvins.

Înseşi bătăile ca de ciocan ale versurilor comunică încordarea întregii fiinţe, voinţa vecină cu iritarea fizică, care o îndeamnă pe Aricie să se facă stăpînă pe Hippolyte, ca pe o pradă. Acest aspect al violenţei a fost tradus de Roland Barthes, pe plan sexual, prin metafora violului. Dar violarea lui Hippolyte nu este sexuală : mai exact, sexualitatea este aici purtătoarea unui sens complex, de vreme ce orice motivaţie este supradeterminată. Victoria în dragoste a Ariciei asupra eroului legendar (să nu uităm acest lucru) al castităţii, nu este numai aceea a unei femei asupra unui bărbat, ci a unei prinţese captive asupra fiului regelui învingător. În-

[1] Cf. articolului meu, „Principesa de Clèves : o interpretare existenţială", în *Table Ronde*, iunie, 1959.

fruntarea erotică este și o *luptă* : trebuie să-l „îmblînzească", să-l „înduioșeze", să-l țină pe rob „legat în lanțuri", să-i impună un „jug". Metafore galante, dacă vreți : limbajul acesta convențional, și geniul lui Racine este tocmai de a fi știut să-l utilizeze ca și pe celelalte convenții ale epocii pentru scopurile lui proprii, dobîndește, într-o situație dată, o semnificație precisă. Această luptă erotică este o *revanșă* care va transforma în mod miraculos condiția Ariciei : din captivă umilită („sărmană jucărie", „singura urmașă a unui falnic rege"), tratată de Tezeu ca o „nelegiuită" (V, 3), iată că a devenit „glorioasă", superioară Fedrei, stăpîna ei reală, care-l „învinsese pe Tezeu" („Cu asemenea izbîndă eu n-aș fi mulțumită"), superioară pînă și eroului eroilor, Hercule („Să cucerești pe Hercul ? Ușoară biruință"). Triumful acestor „arme" galante îi va da din nou detronatului Erechtée — grație singurului dintre „nepoții" lui care a scăpat de la moarte — întreaga lui strălucire. Dragostea Ariciei, ca orice comportare, poate fi înțeleasă în funcție de intențiile ei : este în același timp vis (răsturnare magică a unei situații, satisfacere simbolică) și început de acțiune (înlăturarea jugului lui Tezeu, cu succes dealtfel, pentru că în ultimul vers al piesei, Aricie devine „fiica"). Pentru Aricie, a-l iubi pe Hippolyte), înseamnă deci a iubi *prin Hippolyte* (la nevoie chiar *împotriva* lui Hippolyte), înseamnă a înnoda prin el, ca în orice dragoste, legături în același timp reale și imaginare cu lumea, legături care integrează elanurile cărnii într-un destin personal și totodată interiorizează o situație istorică. Pe scurt, a iubi nu este niciodată un fapt brut, ci o comportare care proiectează spontan posibile și care poate fi înțeleasă în funcție de acestea.[1]

Nu trebuie deci să ne grăbim să corectăm „greșelile" lui Barthes prin tresăririle îngrozite ale unei înțelepciuni seculare

[1] Asupra acestui aspect mă despart de interpretarea lui R. Barthes care ajunge în mod curios la aceeași concluzie cu R. Picard : „S-ar părea că la Racine verbul *a iubi* este prin natura lui intranzitiv ; nu ne este dată decît o forță indiferentă față de obiectul ei și, ca să spunem lucrurilor pe nume, o esență chiar a actului, ca și cum actul s-ar consuma în afara oricăror termeni" (p. 80). Ca un bun existențialist, nu aș putea fi de acord cu această viziune în întregime freudiană asupra unei „forțe

şi nici să vedem în „evidenţele" psihologice prea simple, ca să nu spunem simpliste, „adevăruri obiective". În critică, ca şi în filozofie, nu te poţi baza, fără o verificare prealabilă, pe certitudinile bunului-simţ sau ale limbajului comun, care nu acoperă adesea decît insuficienţe de gîndire. Iată de ce primele două puncte ale contra-programului lui Raymond Picard, de mult depăşite, ni se par inacceptabile. Să-l abordăm pe al treilea, cel mai important.

---

indiferente faţă de obiectul ei" : „deplasările de energie", ca să vorbim în limbajul obiectivist al psihanalizei, sînt totdeauna vectoriale ; să spunem mai degrabă : orice conştiinţă este intenţională. Cînd a iubi *pare* intranzitiv, nu este vorba decît de o aparenţă.

IV

CE ESTE LITERARUL?

Cercetătorul perseverent și modest dispunea, vă amintiți, de o a treia cîrjă pentru demersul său prudent: „imperativele structurii genului". Sîntem în sfîrșit în miezul dezbaterii. Lăsîndu-l pe Racine și pe Roland Barthes, Raymond Picard îi atacă pe „noii critici" în general: ei dau dovadă de o totală „indiferență față de structurile literare" (p. 119); ei nu cred în „specificitatea *literaturii*" (p. 117). Oamenii aștia se vor „structuraliști": totuși, nu este niciodată vorba de structuri literare, pe care le distrug sau le ignoră, ci de structuri psihice, sociologice, metafizice etc. Nenorocirea e că interesîndu-se numai de „dedesubturile operei", după expresia lui J.-P. Richard, „noii critici" sînt ca un bărbat căruia îi plac femeile, dar care, printr-o stranie perversitate, nu poate să le aprecieze decît privindu-le cu raze X..." (p. 128). „Profunzimea" atît de des invocată de ei nu este decît o iluzie, o simplă metaforă: „Profunzimea unei expresii constă în ceea ce spune ea, în implicațiile a ceea ce spune și nu neapărat în ceea ce ar putea să ascundă și în același timp să dezvăluie. De ce trebuie neapărat ca profunzimea să fie legată de obscur și invizibil?" (p. 134) Această frumoasă profesiune de credință raționalistă plasează disputa la adevăratul său nivel. I-am regăsit pe Brunschvicg și pe Lalande iar acum pe Valéry: e mult mai bine. Căci la urma urmelor adevărata întrebare nu este „Vă place Barthes?" ci „Ce este literarul?". Raymond Picard joacă acum cu cărțile pe față, lucru pentru care îi sîntem recunoscători. O să ne arătăm și noi, la rîndul nostru, cărțile. Dar cum întrebarea este imensă și cum nu poate fi vorba în limitele acestui eseu de a trata problema

în toată amploarea ei teoretică, mă voi limita la sublinierea cîtorva aspecte care mi se par esenţiale.

Pentru Raymond Picard lucrurile sînt cît se poate de simple, lucru care îi permite să fie categoric, invocînd cea mai pură tradiţie „clasică" : „...literatura este activitatea voluntară şi lucidă a unui om care se consacră, în funcţie de normele şi de exigenţele pe care şi le-a însuşit, unei munci de exprimare" (p. 138). Trebuie deci să reactualizăm „toate noţiunile clasice referitoare la literatură" pe care, de cînd cu Rimbaud şi mai ales de cînd cu dadaismul şi suprarealismul, secolul nostru le-a cam uitat. Să cauţi, aşa cum face noua critică, ceea ce este *primar*, să vrei întotdeauna să ajungi la *primitiv*, înseamnă să alegi ceea ce este „inform" şi „brut", înseamnă, într-un cuvînt, „să te instalezi în preliterar şi să negi literatura" (p. 137). Această luare de poziţie are meritul de a fi absolut sinceră ; în plus, ea pune cu multă precizie adevărata problemă. Trebuie să remarcăm imediat că afirmaţiile acestea, chiar dacă energice, nu sînt mai puţin gratuite, vreau să spun avansate, sau mai degrabă aruncate, fără nici cea mai mică încercare de a le dovedi. Orice ar crede Raymond Picard, „clasicismul" acesta nu este deloc un adevăr evident, care ar revela esenţa eternă a literaturii. Este o concepţie perfect datată, de care anumite spirite printre care şi Paul Valéry [1] s-au folosit la începutul secolului pentru a exalta presupusele virtuţi ale literaturii clasice, în scopul de a le opune viciilor literaturii contemporane. Nu este nicidecum o poziţie „inocentă" în sensul pe care Roland Barthes

[1] R. Picard are dreptate să se situeze sub egida acelui Valéry din *Prefaţă la Adonis :* „Nu depreciez darul minunat pe care viaţa îl face conştiinţei, atunci cînd aruncă în jăratic mii de amintiri dintr-o dată. Dar niciodată pînă acum, un moment de inspiraţie sau mai multe asemenea momente nu au constituit o operă". Este exact ceea ce Picard desemnează sub termenul de „brut". „Am vrut numai să arăt că numerele obligatorii, rimele, formele fixe, toate aceste reguli arbitrare adoptate odată pentru totdeauna şi opuse nouă înşine, au un fel de frumuseţe filozofică proprie". Iată şi „normele şi exigenţele" lui Picard. Dar de fapt poziţia lui Valéry este mai complexă. El nu neagă cu nimic *primatul primitivului* : „Zeii ne dau cu dărnicie, *pe degeaba,* primul vers. Dar noi avem să-l lucrăm pe al doilea, care trebuie să se potrivească cu celălalt,

îl dă acestui termen, ci o luare de poziție ideologică, implicînd o anumită viziune filozofică, morală și politică, pe care dealtfel Valéry ne-o propune cel dintîi. Definirea literaturii înseamnă totdeauna, așa cum am mai spus-o, definirea unei concepții asupra omului. În cazul acesta, clasicismul invocat aici este, în adevăratul înțeles al cuvîntului, o atitudine *reacționară*, destinată să mențină o linie de apărare estetică și politică împotriva revoluțiilor moderne care pun în primejdie Ordinea, atît în literatură cît și în afara ei. Nu mai revin asupra acestei probleme. Pentru moment, trebuie să ne ocupăm de consecințele care interesează critica.

„Noțiunile clasice" pe care Raymond Picard le amintește oportun pentru a contrabalansa divagațiile contemporane, implică de fapt o adevărată *teorie a expresiei*, bazată pe un dublu postulat: 1° semnificația „literară" autentică se situează la nivelul explicitului („ceea ce spune o operă și implicațiile a ceea ce spune ea") ; 2° ceea ce este spus, în operă, coincide exact cu ceea ce autorul a vrut în mod conștient să spună („activitate voluntară și lucidă"). Pe scurt, semnificatul literar este în întregime epuizat de un semnificant, a cărui transparență este legiferată : cuvintele, purtătoare ale unui sens univoc, atît pentru scriitor cît și pentru cititor, comunică în mod direct acea alegere inteligibilă care constituie scrierea literară. Există deci, în consecință, un triplu acord, care permite instaurarea unei critici *adevărate* și *obiective :* acord între ce spune și ce vrea să spună opera ; acord între ce a vrut să spună autorul și ce spune opera lui ; acord între ce cred eu că spune opera și ce spune ea de fapt (bineînțeles, cu condiția ca lectura mea să fie informată și inteligentă). Din acest moment sarcinile care revin criticii sînt bine stabilite : ea va trebui să arate semnificațiile clare ale operei și eventual să le grupeze, atunci cînd implicațiile sînt complexe ; va clarifica opera cu mare exactitate (explicații de

---

și să fie demn de fratele lui mai mare, supranatural" *(ibid.)*. Nici că s-ar putea pune mai bine lucrurile la punct. Se știe de asemenea ce soartă a hărăzit Valéry, cu mii de nuanțe de atracție și de repulsie, formulei sale „La început a fost Fabula". Valéry depășește deci clasicismul îngust căruia îi servește acum drept stindard.

texte). Se va strădui să înţeleagă mişcarea prin care scriitorul a realizat travaliul expresiv (geneza operei).[1] Se ajunge astfel la un anumit număr de concluzii evidente, în privinţa cărora spiritele vor putea să cadă de acord, ieşind din izolarea lor subiectivă (adevăr obiectiv al criticii). Sub pretext că ne cheamă la evidenţele bunului-simţ, „Noţiunile clasice" ale lui R. Picard se prezintă, de fapt, ca o *semantică optimistă* ale cărei postulate trebuie acum să le studiem mai îndeaproape.

La origine, orice clasicism presupune un legământ de sărăcie. În secolul al XVII-lea, literatura clasică s-a constituit printr-o despuiere voluntară a limbii (respingerea cuvintelor vulgare, tehnice, pitoreşti), printr-un refuz al proliferării şi bogăţiei baroce din primele decenii, printr-o extremă stilizare a genurilor, ale căror esenţe se va strădui mai tîrziu Boileau să le codifice. La fel, dar în cu totul alt context istoric, refuzînd să ia în consideraţie ceea ce este „brut" şi „primitiv", R. Picard închide în mod voluntar critica în domeniul semnificaţiilor clare. Pentru el, critica este studiul produselor finite ; iar finitudinea operei literare înseamnă o claritate de diamant : mai întîi claritate de concepţie („Ceea ce este bine gîndit..."), claritate intelectuală, de vreme ce trebuie să ştii „ce spune opera". Dar şi limpezime estetică : pentru R. Picard opera este nu numai un mesaj care trebuie decriptat (reproşează chiar, cu vehemenţă, noii critici de a considera totdeauna opera drept o enigmă sau un rebus) ; opera este, înainte de toate, o reuşită estetică. *De ce*-ul ei se confundă cu întrebarea *cum*. Acceptînd medierea „normelor" şi a „exigenţelor" pe care le găseşte în jurul lui sau le impune, scriitorul transformă prin travaliul său materialul de construcţie într-un lucru de artă. „Mi-ai dat noroi şi am făcut din el aur..." În sensul acesta, orice artist este un bijutier, şi orfevrăria în literatură înseamnă îmbinarea şi potrivirea

[1] R. Picard nu ajunge în mod expres la această concluzie, dar logic ar trebui să ajungă la ea. Este logica după care se conduce critica „biografică" tradiţională : la semnificaţia clară, geneză evidentă (surse, influenţe etc.). Vom vedea mai departe la ce impas duce această atitudine.

„structurilor literare" de care noii critici nu fac mare caz și care constituie, dimpotrivă, principalul centru de interes pentru criticii serioși. Desemnînd anchetei critice domeniul semnificațiilor conceptuale drept singurul permis, R. Picard dă de fapt ceea ce R. Barthes a numit foarte bine „un semnal de oprire" : pentru un semnificant sînt întotdeauna mai mulți semnificați posibili : semnele sînt etern ambigue, descifrarea este întotdeauna o alegere" (*Despre Racine*, p. 198). Din multiplele semnificații (istorice, sociologice, metafizice etc.) pe care le identifică chiar el într-o operă de artă, R. Picard alege deci, ca un bun discipol al lui Lanson [1], pe cele pe care le numește „literare", drept singurele valabile. Rămîne de văzut dacă decretul acesta este legitim, sau măcar posibil.

Cine ți-a spus-o ? îl întreabă Hermione pe Oreste, vinovat de a fi confundat ceea ce *spunea* ea cu ceea ce *voia să spună*, atunci cînd cerea moartea lui Pyrrhus. Criticul poate oare fi tot atît de naiv ca Oreste, fără să fie tot atît de vinovat și poate tot atît de nebun ca el ? [2] Chiar de la început

---

[1] Care spera „să nu fi iubit și să nu fi blamat nimic decît din rațiuni de ordin literar".

[2] Premiul pentru neghiobie satisfăcută i se cuvine lui J.-B. Barrère a cărui scrisoare din *Le Monde* trebuie citată, fiind în felul său un monument : „...Pingaud vine imediat în ajutor cu o teorie a limbajului. E «sesamul» acestor domni. Îi înțeleg rostul atunci cînd trebuie explicați anumiți scriitori moderni, prin altceva decît prin ceea ce spun : e de dorit, uneori, ba chiar necesar. Dar s-a gîndit oare domnul Pingaud la consecințele argumentului său ? Dacă Barthes, la rîndul său, spune altceva decît ceea ce crede că spune, este oare sigur Pingaud că-l înțelege cum trebuie ? Simplul cititor, al treilea pungaș, are dreptul să înțeleagă altceva decît ceea ce spune sau crede că spune Pingaud despre ceea ce Barthes crede că spune atunci cînd spune ceea ce după părerea lui voia Racine să spună cînd spunea ceea ce a crezut că spune. Toate acestea ar trebui să cadă sub ghilotina ridicolului, dacă ridicolul ar mai ucide încă." Această ultimă dorință este fără îndoială imprudentă și atunci ne-ar fi serios teamă pentru capul domnului Barrère. Este cel puțin ciudat să-l vezi pe criticul acesta, cam copilăros pentru vîrsta lui, mirîndu-se, și încă atît de zgomotos, de extraordinara descoperire că orice limbaj, inclusiv acela al lui Racine, al lui Pingaud sau Barthes, este ambiguu, adică ireductibil la o semnificație univocă. Ar fi putut dealtfel să nu se facă de rîs cu atîta mirare copilărească, dacă s-ar fi gîndit că trebuie să se fi strecurat un echivoc oarecare de la Racine la comentatorii lui și apoi printre aceștia, din moment ce, cu mult înainte de apariția lui Barthes

critica se împiedică exact de ceea ce descoperă Oreste spre nefericirea lui : ambiguitatea fundamentală a limbajului. Şi această ambiguitate este triplă : la nivelul *scrierii*, al *scriiturii* şi al *scriitorului*. Postulatul lui R. Picard şi al prietenilor lui este că nu există nici o diferenţă între ceea ce „vrea să spună" şi ceea ce „spune" opera ; că numai enunţul conştient la care a ajuns autorul constituie sensul textului. Or, lucrurile stau exact invers. După excelenta formulare a lui Bernard Pingaud, „ceea ce vrea să spună un scriitor nu se confundă niciodată cu ceea ce spune". Acesta este postulatul fundamental al tuturor „noilor critici", oricare ar putea fi în alte privinţe divergenţele lor. Se cuvine, aşadar, ca această afirmaţie să fie fondată pe cele trei planuri diferite de ambiguitatea inerentă oricărei expresii literare.

Reflecţia modernă asupra limbajului, începînd cu aceea a lui Husserl, arată că el prezintă o dublă faţă : *enunţă* şi *manifestă*. Orice discurs este purtătorul unei *semnificaţii* şi depozitarul unui *sens*, care se situează la nivele absolut diferite. La nivelul enunţului, limbajul este comunicare şi instrumentalitate. Mai întîi, în sens saussurian, el se prezintă ca un sistem de semne, adică de convenţii impersonale care permit unirea unui semnificat şi a unui semnificant în actul de semnificare, pe baza unui ansamblu operatoriu, a cărui funcţionare este descrisă de lingvistică. Acest aspect al limbajului, din perspectivă filozofică însă, este pus în evidenţă de încercarea lui Husserl în *Cercetări logice*, de a stabili o „eidetică" care să fixeze *a priori* structurile, formele de sem-

---

sau a lui Pingaud, oameni consideraţi „serioşi" dăduseră totuşi teatrului lui Racine interpretări absolut contradictorii. Trebuie să-l liniştim totuşi pe domnul Barrère, cuprins dintr-o dată de ameţeală : există o diferenţă în gradul de ambiguitate al limbajului explicit şi conceptual al criticii şi acela al limbajului implicit şi afectiv al poeziei. În aşa fel încît putem (dacă vrem) să-i înţelegem perfect pe Barthes şi Pingaud, fără să-l pricepem niciodată integral pe Racine. Şi mai atragem atenţia domnului Barrère că reflecţia asupra limbajului nu este „sesamul" acestor domni : în mişcarea de reorientare a gîndirii proprie secolului nostru ea constituie realmente una din temele majore de meditaţie, atît pentru scriitori cît şi pentru filozofi. Numai o critică băgată pînă peste cap în fişiere, şi aşa cum bine se zice „înapoiată", nu ştie lucrul acesta, şi se mai şi laudă.

nificaţie indispensabile constituirii oricărui limbaj empiric. Dar, dacă semnificaţia este un act lingvistic, ea este şi o acţiune care vizează lumea ; sistem formal, limbajul înseamnă de asemenea depăşire către lucrul semnificat, transcendenţă. Cînd spun : „Este ora 10", acest enunţ are o semnificaţie obiectivă, care uneşte semne (cuvinte) după convenţiile limbii, dar care dezvăluie în acelaşi timp o stare a lumii, indicată într-o altă limbă după alte convenţii. A spune : „Este ora 10", atunci cînd mă întreabă cineva pe stradă cît este ceasul, e un răspuns imediat descifrabil şi care se aboleşte, de îndată ce a fost înţeles, ca referinţă la o stare de lucruri. Dar ceea ce „se" spune este totdeauna spus de „cineva". Alături de ceea ce este spus există totdeauna ceea ce vrea cineva să spună ; alături de spusă ţîşneşte, datorită limbajului şi prin el, o prezenţă umană, o relaţie dintre oameni. A spune : „Este ora 10" unor tovarăşi de drum care aşteaptă, poate să însemne : „Hai să pornim". Semnul este aici semnal, explicitul trimiţînd la implicit printr-un raport simplu şi univoc. Lucrurile se schimbă însă atunci cînd cuvîntul lasă Eul să apară la suprafaţă şi devine, întrucîtva, modulaţie personală. Dacă aştept o femeie pe care o doresc şi de care în acelaşi timp mă tem şi dacă spun, văzînd că nu mai vine, „este ora 10", această constatare care *enunţă* un fapt perfect clar *exprimă* o realitate perfect echivocă : uşurare, regret, amîndouă odată, sau poate nici una nici alta, detaşare puţin dezamăgită (promisese ?). Eu ştiu ce spun, dar cine ştie ce vrea să zică aceasta ? Aşa cum bine arată reflexivul, în această frază mă exprim, introducînd în sînul „limbajului" „vorbirea", în terminologie saussuriană, adică de fapt însăşi ambiguitatea conştiinţei. Tocmai pentru că aceasta este non-coincidenţă cu sine, decalaj perpetuu în temporalitate şi depăşire în proiect, limbajul nu este niciodată susceptibil de o traducere univocă. Pentru ca să existe o coincidenţă perfectă între ceea ce spui şi ceea ce vrei să spui, ar trebui să nu renunţi niciodată la limbajul ştiinţific (funcţionare riguroasă a unui sistem logic de semne) sau tehnic (operaţii minuţios reglate după funcţio-

narea lumii).[1] Dacă, după expresia lui Heidegger, „sînt ceea ce spun", de fapt sînt totdeauna dincolo de ceea ce spun, şi lucrul acesta explică de ce Freud a putut să vadă în limbaj „investirea" totală a unei vieţi. Pe scurt, Merleau-Ponty rezumă cel mai bine discuţia noastră, într-o formulă admirabilă: „Ceea ce *vrem să spunem* nu este în faţa noastră, exterior oricărui discurs, ca o pură semnificaţie. Nu este decît excesul trăirii noastre faţă de ceea ce s-a spus deja".[2]

Or, dacă lucrul acesta este adevărat în privinţa limbajului de toate zilele, cu atît mai adevărat va fi el în ceea ce priveşte expresia literară. Dacă umanitatea concretă este deja excedentară în raport cu semnificaţiile limbajului în care ea se proiectează, literatura va fi, în această privinţă, *excedentul maxim al vorbirii*, cel mai mare exces posibil al semnificatului asupra semnificantului, depăşire infinită a enunţului manifest de către expresia tacită. Aşa cum aminteşte Sartre, „cele mai mari bogăţii ale vieţii psihice sînt *tăcute*"[3]; literatura este făcută din tot atîtea tăceri cîte cuvinte; ceea ce *spune* ea capătă un sens deplin prin ceea ce *nu spune*: şi tocmai aceasta este ceea ce *vrea ea să spună*. Semantica lui R. Picard poate cu atît mai puţin invoca în sprijinul ei „clasicismul", cu cît literatura clasică este prin excelenţă o literatură a litotei, o literatură care, după expresia lui Gide, spune cît mai puţin ca să spună cît mai mult. Arta clasică este o artă a *reticenţei*, iar faimoasa ei „claritate", cu care tradiţionaliştii de tot felul ne împuie urechile, este exact contrariul transparenţei imediate:

A face lumină
Presupune o tristă parte de-ntuneric

---

[1] Sartre rezumă foarte bine într-un text recent fundamentul acestei ambiguităţi a oricărui limbaj non-ştiinţific: „Folosesc cuvinte care au ele însele o istorie şi un raport cu totalitatea limbajului, raport care nu este simplu şi care nu ţine strict de o simbolistică universală; mai mult, cuvintele acestea întreţin un raport istoric cu mine, şi el particular." („Scriitorul şi limba sa", *Revue d'Esthétique*, 1966).

[2] *Signes (Semne)*, p. 104.

[3] *Situations II (Situaţii II)*, „Ce este literatura?", p. 201.

Să fie criticii noştri mai valerieni decît Valéry ? Ei comit un total contrasens atunci cînd îşi închipuie că pot face din secolul al XVII-lea o rezervaţie a semnificaţiilor clare şi trimite autorii „moderni" în infernul ambiguităţii.[1] Literatura, şi mai mult decît oricare alta cea clasică, se situează tocmai în această distanţă ireductibilă dintre semnificaţiile posibile şi sensul total al oricărui limbaj. Să demonstrăm lucrul acesta asupra unui exemplu concret, pe care l-am mai amintit.

Dacă îl întreb pe un prieten care se plînge că soţia îl înşeală : „Cine ţi-a spus-o", ne aflăm în domeniul banalităţii. Dimpotrivă, atunci cînd Hermione îi strigă lui Oreste : „Cine ţi-a spus-o ?", ne aflăm în domeniul literaturii — al literaturii autentice. De ce ? În primul rînd pentru că întrebarea aceasta nu poate fi despărţită de discursul racinian în care se inserează ; ea ne impresionează ca încoronare gîfîitoare a unei serii ritmice :

De ce să îl ucideţi ? Cu ce-a fost vinovat ?
Cine ţi-a spus-o ?

Discursul acesta apare la început ca o anumită modulare, ca o „muzică" verbală (să spunem, pentru a simplifica lucrurile, că este vorba de o înţelegere poetică). Dar imediat după aceea devine evident faptul că sensul poetic este dublat de un sens psihologic în care se topeşte : succesiunea ritmică este progresia unui delir, în care Hermione „uită" comod şi în ordine crescîndă vinovăţia lui Pyrrhus (De ce să îl ucideţi ?), misiunea dată lui Oreste (Cu ce-a fost vinovat ?) şi, în sfîrşit — mai ales — uită propria ei responsabilitate (*Cine ţi-a spus-o* ?). De-abia stabilite, sensurile acestea converg imediat către un al treilea : frumuseţea versurilor, supleţea psihologiei nu sînt scopuri în sine ; ele contribuie la un efect dra-

[1] Cf. fragmentul din scrisoarea deja citată a domnului J.-B. Barrère, în care domnia-sa admite interesul posibil al unei teorii a limbajului, „atunci cînd trebuie explicaţi anumiţi scriitori moderni prin altceva decît prin ceea ce spun" (p. 75, nota 2). Această scrisoare, de o artă categoric clasică, conţine, ca să zicem aşa, un maximum de prostii într-un minimum de rînduri.

matic, servesc unei exclamaţii finale care izbucneşte ca o „lovitură de teatru", dar care de fapt nu este deloc o „lovitură de teatru". Picard o spune chiar el foarte bine : „piesa era terminată înainte de ridicarea cortinei... Surpriza produsă de întrebarea *Cine ţi-a spus-o ?* era pregătită de multă vreme." [1] Pentru a putea fi pe deplin apreciată, această falsă surpriză trimite deci la un anumit cod, care nu este altul decît întregul sistem dramatic al lui Racine. Aceste diferite semnificaţii, imbricate unele într-altele, definesc ceea ce R. Picard ar numi „structurile literare", sau „valoarea estetică", a acestui fragment, fiind de la sine înţeles, după părerea lui, că *sensul estetic epuizează totalitatea sensului literar.* Iată „ce spune opera şi care sînt implicaţiile a ceea ce spune ea" : să vrei să cauţi mai departe sau să cobori mai mult este nu numai inutil, dar şi periculos, de vreme ce, ne spune R. Picard, răscolindu-i „dedesubturile", ajungi să negi literatura. Iată-ne la acel „semnal de oprire" despre care am mai vorbit. Despre decretul acesta arbitrar al unei anumite critici se poate spune ceea ce Heidegger spunea despre dictatura limbajului cotidian : „Ea hotărăşte dinainte ce este comprehensibil şi ce trebuie respins ca incomprehensibil". [2]

De fapt, literatura depăşeşte cu mult această concepţie restrictivă asupra structurii literare. Sensurile nu pot fi împiedicate să se provoace unul pe celălalt, să prolifereze : critica lui Raymond Picard este un malthusianism care luptă zadarnic împotriva exploziei semantice. Dacă vrei să înţelegi exact comportarea Hermionei este imposibil să te mulţumeşti cu formulele psihologiei tradiţionale. Picard ne-o spune foarte bine în propriul său comentariu asupra întrebării pe care o discutăm : „Şi cum ar putea fi altfel ? Eroul tragic se lasă condus de rătăcirile pasiunii fiinţei iubite. Acţiunea lui este dirijată de greşelile celuilalt (*ibid.*, p. 236). Semnificaţia „psihologică" nu poate fi împiedicată să ajungă la o adevărată dialectică a raporturilor cu celălalt. Şi nu te poţi mulţumi să constaţi această dialectică, sau să o fixezi

[1] Racine, *Opere complete*, ed. Pléiade, I, p. 237.
[2] *Scrisoare asupra Umanismului*, Aubier, p. 37.

numai la legile unui „gen" („eroul tragic se lasă condus..."). Nu *eroul* tragic, ci Hermione, *o* eroină este cea care va trăi relaţia dintre ea şi cel Iubit conform particularităţilor condiţiei feminine (fiică de rege, miză politică etc.), radical diferite de acelea ale condiţiei masculine. Nu este aşadar vorba de a formula o vagă lege generală, ci de a descrie, în toată complexitatea ei, o formă particulară de alienare. „Este evident că pentru aceasta ar trebui să dispunem de un anumit instrument care nu poate fi acela al analizei estetice, şi cu atît mai puţin simpla «vorbărie» de toate zilele." Dar, înainte chiar de a fi o raportare precisă şi perversă la altul (deposedare radicală de sine în profitul Celuilalt), acest *Cine ţi-a spus-o* ? este în primul rînd o falsă raportare la sine şi presupune acea formă particulară de orbire care este minciuna faţă de sine, posibilitatea unei conştiinţe de a se auto-mistifica şi aliena. Pentru a înţelege această posibilitate pe care Racine o oferă faimoasei „lucidităţi" a personajelor sale, ca pe o prăpastie în care ea se va prăbuşi, trebuie să dispunem de anumite scheme teoretice capabile să o explice — şi aceasta nu pentru a da o vastă şi vagă interpretare a teatrului racinian, ci pur şi simplu pentru a surprinde pe viu natura şi sensul impulsurilor pasionale care le asmut pe aceste „fiare" unele împotriva celorlalte în „cuşca" lor (**Giraudoux** *dixit*). Putem folosi în acest scop conceptele psihanalizei clasice a lui Freud, de exemplu, sau ale psihanalizei existenţiale a lui Sartre, de vreme ce vedem cum semnificaţiile psihologice „se transformă" sub ochii noştri în semnificaţii existenţiale.

Ne vom opri oare aici ? Cu neputinţă. Existenţa umană, la rîndul său, nu poate fi înţeleasă decît ca raportare la Fiinţă ; semnificaţia existenţială ajunge necesarmente la o semnificaţie metafizică. Tot Picard, ale cărui analize concrete sînt cu mult mai valoroase decît teoriile, arată foarte bine lucrul acesta : de îndată ce eroul „înţelege că nu mai dispune de sine", de îndată ce „renunţă la libertatea lui", „lumea se umple de zei şi începe domnia puterilor fatale" (ed. Pléiade, I, p. 233). Frumoasă formulare : apariţia zeilor la Racine nu este decît reversul abdicării omului. Zeii, care îi urmăresc pe muritori cu privirile şi viclenia lor, sînt fantomele relei credinţe a

acestora, iar blestemul rostit de ei este condamnarea pe care această rea credinţă şi-o dă sieşi. Dar atunci ajungem exact la ceea ce spunea Roland Barthes : „nu există în Racine decît un singur raport, şi anume acela al Dumnezeului şi creaturii" (p. 78). Cînd Hermione exclamă : *Cine ţi-a spus-o* ?, toată întrebarea este, în definitiv, de a şti cine anume este „cine". Suprafaţa „psihologică" a emoţiei acoperă o criză voluntară de identitate, în care Hermione se aruncă pentru a se salva. Căci în ultimă instanţă acest *cine* nu mai este un Eu, nu mai este *nimeni* : „E Venus ce mă-nfruntă şi prada ei şi-o cere" ; este Dumnezeu care se face simţit în noi şi care vine să umple cu a sa funestă *visitatio* vidul sufletului omenesc. În teatrul lui Racine, zeii sînt aceia care suflă personajelor cuvintele pe care acestea trebuie să le rostească, fapt care devine din ce în ce mai evident şi culminează cu delirul divin al lui Joad. În sensul acesta *Cine ţi-a spus-o* ? este întrebarea centrală, unica întrebare a tragediei raciniene, la care întreaga operă se va strădui să răspundă ; interogaţia îngrozită a Hermionei constituia primul ei stadiu, confuz încă.

Sîntem deja la capătul drumului ? Ne credeam instalaţi în inima umbroasă a unei teologii şi iată că ieşim într-un luminiş sociologic, unde ne aşteaptă Lucien Goldmann. „O operă de artă este în acelaşi timp un produs individual şi un fapt social", spunea Sartre (*Situaţii*, IV, p. 33). O „viziune asupra lumii", răspunde, întemeiat sau nu, Lucien Goldmann, este *mai întîi* o viziune colectivă, care aparţine unui timp, unei clase, unui grup, înainte de a fi aceea a unui individ. Oricum ar sta lucrurile, examinarea „structurilor literare" prezintă un raport semnificativ cu structurile sociologice ale epocii şi în special cu acelea ale grupului jansenist căruia îi aparţinea Racine. Această teologie a paradoxului, eroul acesta pe deplin determinat şi pe deplin responsabil, exprimă într-un anumit sens, sub veşmîntul somptuos al fabulei, situaţia insuportabilă a magistraţilor burghezi, striviţi de dezvoltarea unei monarhii centraliste şi totuşi pe deplin credincioşi monarhului, şi el erou tragic, tocmai prin luciditatea privirii cu care

descoperă şi demască Divinitatea pe care o slujeşte.[1] Condiţia umană trăită ca o contradicţie totală şi de nedepăşit, iată miezul tragicului.[2] Trimişi de la semnificaţiile estetice imediate la o semnificaţie existenţială, iar de la această semnificaţie existenţială la una metafizică, apoi teologică, după aceea sociologică, sau, mai larg, istorică, iată-ne ajunşi în cele din urmă la o semnificaţie *estetică* (şi aici vom fi de acord cu R. Picard), dar mai largă, îmbogăţită şi aprofundată ; aceea a esenţei particulare a tragicului care întemeiază tragedia raciniană. Dar este imposibil să ne mulţumim, aşa cum face Picard, cu istoria literară, şi să invocăm legile „genului tragic", deja fixat pe vremea lui Sofocle şi Euripide.[3] Am spus deja că istoria literară, departe de a facilita înţelegerea, are nevoie ea însăşi să fie înţeleasă. Chiar dacă am deplasa problema tragediei de-a lungul timpurilor pentru a acosta în chip fericit la greci, tot ar trebui ca istoria sau sociologia să cedeze în ultimă instanţă locul reflecţiei filozofice. Sensul tragediei raciniene nu se află altundeva decît la Racine ; nu poate fi găsit nici în Grecia şi nici la Jansénius : el constă tocmai în maniera unică în care individul Jean Racine a absorbit şi resorbit diversele date, contradictorii chiar, ale culturii şi vieţii sale, pentru a face din ele propria-i substanţă.

Pe scurt, simpla exclamaţie a Hermionei face să apară în faţa noastră o multitudine de sensuri care se cheamă reciproc şi din care, prin definiţie, nici unul nu este suficient, de vreme ce trimite, pentru a fi pe deplin înţeles, la toate celelalte. Din acest moment devine zadarnică pretenţia de a descoperi şi privilegia în această polivalenţă semantică un aşazis „sens literar". „Literarul pur" ca şi „poezia pură" a abatelui Bremond, este un mit care nu rezistă analizei. Nu neg nici o clipă că există „structuri literare" şi „valori estetice", în accepţia pe care o dă R. Picard acestor cuvinte ; nu neg nici interesul şi nici importanţa lor, ci dimpotrivă, o socotesc capitală. Există un nivel propriu-zis estetic al analizei, aşa

---

[1] Trebuie să ne amintim de admirabilele reflecţii ale lui Pascal despre regi şi regalitate, prudent eliminate din ediţia Port-Royal-ului.

[2] Cf. pp. 60—61.

[3] Introducere la „Phèdre", *op. cit.*, I, p. 745.

cum am încercat să-l definesc la început, şi aspectelor lui particulare îi sînt consacrate studii valoroase. Mă gîndesc de exemplu la cartea lui Jacques Schérer *Dramaturgia clasică în Franţa*, carte extrem de utilă, fără de care nu s-ar putea înţelege tragedia raciniană ca formă de artă, ca expresie *scenică*. A-l înţelege pe Racine înseamnă necesarmente a înţelege că el a preferat să se exprime pe scenă şi nu în roman, şi că această alegere orientează tot sensul creaţiei sale. Stilul, versificaţia, scriitura raciniană trebuie să constituie obiectul unor analize minuţioase şi aprofundate. Într-un cuvînt, este nevoie de o critică al cărei obiect să fie modurile fundamentale de expresie. Nu este mai puţin adevărat că semnificaţiile literare nu pot fi reduse numai la semnificaţiile estetice, numai la valorile eufemiei conştiente, în care R. Picard pare a vedea esenţa literaturii.[1] Semnificaţiile psihice, existenţiale, metafizice, istorice, etice nu sînt, aşa cum crede el, elemente exterioare operei ; ele nu o leagă de un *„altceva* a cărui expresie mai mult sau mai puţin simbolică este" (p. 114), ci formează ţesutul viu al literaturii ; un text nu este nimic altceva decît o anumită *textură*.

Aici imaginile verticale sînt înşelătoare : nu există un soclu, „pre-literarul", iar deasupra, apărute nu se ştie de unde, ca prin minune, „structurile literare" care l-ar încorona. Dacă e evident că în actul de a scrie munca vine totdeauna după inspiraţie — care este totuşi prima, Valéry e cel care ne-o aminteşte —, şi dacă opera este totdeauna lucrătură, adică in-formare a unui material, totuşi sensul nu se plimbă la suprafaţă şi forma nu este, nici măcar teoretic, disociabilă de materia care o poartă. Dealtfel, forma nu este altceva decît materia care îşi iradiază propriul sens. În domeniul de care ne ocupăm, pentru că materialul de construcţie este limbajul, construcţia se face prin *imbricare* şi nu prin etajare. Nu există un „sus" sau un „jos" şi, în această privinţă, metaforele unora dintre criticii actuali pot menţine iluzia : nu te

[1] O întreagă tradiţie *moralistă* a criticii franceze ştie dealtfel, de la clasici încoace, că „a plăcea" este inseparabil legat de „a instrui" ; iar de la Sainte-Beuve la P.-H. Simon se simte în mod instinctiv că judecata estetică include o afirmaţie etică.

ridici la sensul general al unei opere după cum nu te *afunzi* în adîncurile ei. „Profunzimea" rămîne o categorie valabilă (şi chiar singura care poate să definească literatura), cu condiţia să fie foarte bine înţeleasă : ea nu este nici o înlănţuire de implicaţii clare şi evidente, în maniera carteziană a lui R. Picard, nici coborîre, cu lampa psihanalizei în mînă, în abisurile întunecoase. Profunzimea este o *posibilă* virtute a ambiguităţii, cu condiţia ca aceasta să nu traducă un oarecare vag al gîndirii, ci supradeterminarea sensului, revelatoare a însăşi bogăţiei umanului.[1] Sensul este desigur „conţinut" în întregime în cuvinte, dar nu este dat dintr-o dată : el nu se arată decît conform anumitor perspective, se fragmentează

[1] Trebuie să citäm aici, pentru că este hazlie, o altă scrisoare către *Le Monde* (27 noiembrie 1965) ; ca şi scrisorile către *Times*, şi aceasta constituie o uimitoare culegere de prostii. Un oarecare medic, crezînd că Barthes este grav rănit în privinţa lui Racine, vrea, împotriva deontologiei profesiei sale, să-i dea lovitura de moarte cu Baudelaire. Într-adevăr, Barthes, citîndu-l pe Sartre, vedea în teatrul lui Baudelaire, mereu în faţă de proiect dar niciodată realizat, semnul „vastului său fond de negativitate" şi, în ultimă instanţă, chiar imaginea destinului său. Căutare a teatrului ca formă de autodistrugere ? Să fim serioşi. Ni se pune sub nas cu multă satisfacţie o scrisoare a lui Baudelaire : „Teatrul îmi va plăti datoriile". Deci Baudelaire se gîndea să scrie pentru teatru doar pentru că avea nevoie de bani. Nu vedeţi ce simplu este ? Pentru că, bineînţeles, dorinţa de a scrie un teatru cu neputinţă de realizat nu poate fi *în acelaşi timp* dorinţă de bani şi dorinţă de autodistrugere, şi semnificaţiile umane nu sînt ambivalente. Trebuie să-l trimitem pe medicul acesta să facă un stagiu la un confrate psihanalist. Nu m-aş fi oprit atît asupra acestui exemplu, dacă nu era reprezentativ pentru o stare de spirit larg răspîndită printre istoricii literari, care îşi închipuie cu naivitate că deţin *adevăratul* sens al unui text atunci cînd l-au pus în ecuaţie cu un fapt exterior. Aşa procedează adesea „critica de detaliu" îndrăgită de J. Pommier : Racine inventează personajul Aricie şi este obligat să facă din Hippolyte un îndrăgostit pentru motivul că un erou prea cast la curtea lui Monsieur ar fi fost bănuit de moravuri speciale, şi pentru că eroul tragic nu trebuia să fie o fiinţă perfectă. Ca şi cum aceste condiţii nu ar fi fost depăşite prin simplul fapt că erau integrate într-o piesă, şi nu ar avea sensul schimbat, aşa cum semnele algebrice îşi schimbă semnul. Tot aşa, ni se spune că replica Phèdrei către Oenone : „Tu însăţi l-ai numit", nu a fost nici inventată, nici adaptată după Euripide : exista deja textual la un oarecare Gabriel Gilbert. Se poate ; dar sensul acestui emistih celebru nu ar putea fi acelaşi la Gilbert şi la Racine, pentru simplul motiv că sensul nu constă într-o simplă îmbinare de cuvinte : el constă în raportarea lui semnificantă la totalitatea piesei, la

după direcţia atenţiei. Dacă te laşi vrăjit de versuri, o tragedie a lui Racine este un poem ; dacă-i urmăreşti acţiunea, dramă. Poemul acesta dramatic, pe care reflecţia îl leagă de autorul său, exprimă viaţa unui om. Dar un om şi valorile lui înseamnă totdeauna o raportare la Dumnezeu şi la ceilalţi oameni, înseamnă în filigran, o religie, o politică, o societate. De aici vine pluralitatea criticilor posibile, care corespunde pluralităţii semnificaţiilor reale. Teatrul lui Racine înseamnă toate acestea la un loc şi în acelaşi timp ; dar nu poţi vedea în el decît ceea ce priveşti. Profunzimea unei opere trebuie deci să fie înţeleasă în sens *perceptiv*, aşa cum se vorbeşte de profunzimea cîmpului vizual, în care multiplicarea punctelor de vedere nu epuizează niciodată obiectul perceput şi nu ajunge niciodată la acea viziune plană şi totală care ar reuşi să-şi etaleze în faţa ei obiectul. Există deci „nivele" de semnificaţie, definite de nivelul acuităţii perceptive ; există „întinderi" semnificative, dar nu „straturi". Privirea critică nu este în nici un caz acea privire radiografică pe care Picard o reproşează adversarilor săi, privire care trece prin obiect. Şi, ca să-i reluăm comparaţia, noii critici nu sînt deloc nişte vicioşi cărora nu le-ar place să se uite la femei decît cu raze X. Aş spune mai degrabă că ei refuză să fie libertini, precum criticii tradiţionalişti, pentru care femeia nu este decît un sac de piele, mai mult sau mai puţin agreabil îmbrăcat sau dezbrăcat, al cărei farmec stă numai în aparenţa imediată. Dimpotrivă, pentru noii critici, un corp este mai mult decît un corp şi atenţia lor face să apară, *pe* acest corp un suflet, adică un întreg ansamblu de semnificaţii umane materializate în carnea aceasta. La fel, opera literară profundă — sau frumoasă, cei doi termeni sînt aici sinonimi, — se defineşte ca totalitate, convergenţă şi confluenţă concrete ale unor semnificaţii multiple şi prelungite la infinit care, aşa cum am mai spus-o, se implică reciproc şi dintre care, prin definiţie, nici una nu este suficientă prin ea

---

Phèdre, ca apariţie a vorbirii vinovate, ca enunţare a Răului, aşa cum bine a observat Roland Barthes. Este vorba aici de un context racinian care dă acestui emistih un sens racinian, în care sensurile importate din alte contexte sînt abolite.

însăşi, dat fiind că trimite, pentru a fi pe deplin înţeleasă, la toate celelalte. E adevărat că valoarea unei opere literare este, în ultima ca şi în prima instanţă, de ordin estetic, numai cu condiţia să se înţeleagă că „frumuseţea" nu este un lac dat cu îndemînare pe o unghie mai mult sau mai puţin murdară, şi pe care critica ar trebui să aibă grijă să nu îl zgîrie. Frumuseţea nu este nimic altceva decît plenitudinea unei inepuizabile bogăţii semantice ; geniul scriitorului este de a fi ştiut să închidă în scriere principiul infinitei ei spargeri.

Critica tradiţională ne oferă dealtfel dovada prin absurd a acestui adevăr. Pentru că nu a înţeles că strălucirea nu indică o suprafaţă, ci constituie o profunzime, critica aceasta, care se vrea literară, nu este cel mai adesea decît *literală*. Nu este o întîmplare că, oprind semnificaţia la nivelul său cel mai imediat, ea se complace şi se instalează în cercetarea surselor, ediţii de texte, compilaţii lexicografice sau bibliografice, sau într-o mie alte lucrări de erudiţie care vizează litera şi lasă spiritul pe mai tîrziu. Desigur, ar trebui să se vorbească *şi* despre operă : „mîine rădem gratis", iată care pare a fi deviza în această privinţă. Sau, atunci cînd renunţînd pentru o vreme la lucrările acestea, utile desigur, dar prealabile, se hotărăşte să vorbească despre opere, adică să încerce o critică de imanenţă, nu are mijloacele necesare. Michelet enunţă o serie de idei asupra istoriei şi politicii. Îi întoarcem întrebarea lui Raymond Picard : aşa cum spune pe bună dreptate Roland Barthes, „ce-am cîştiga dacă l-am supune pe Michelet unei critici ideologice, de vreme ce ideologia lui Michelet este perfect clară ?" (*Eseuri critice*, p. 271). Mai exact, putem dacă vrem, să discutăm şi să apreciem ideile lui Michelet, dar lucrul acesta ţine de *o reflecţie istorică sau filozofică şi nu de critica literară*. „Lectura este chemată tocmai de *deformările* pe care limbajul lui Michelet le-a impus crezului micului burghez al secolului al XIX-lea, de refracţia acestei ideologii într-o poetică a substanţelor..." (R. Barthes, *ibid.*). Tot aşa, studierea lui Pascal sau a lui Bossuet de către critică nu înseamnă studierea ideilor, iar apoi, alături, a stilului lor, sarcină care revine teologiei şi stilisticii ; misiunea

criticii este de a sesiza turnura personală, accentul propriu pe care îl au aceste idei generale în limbajul în care le formulează ei, de a încerca să descopere, prin modul în care autorii aceștia se exprimă în operele lor, maniera indirectă, piezișă chiar, în care acestea îi exprimă. Dacă dimpotrivă rolul criticii ar fi, așa cum susține R. Picard, să ne spună „ceea ce spune opera", atunci critica ar deveni inevitabil o *repetare*. Ea s-ar mărgini să spună din nou, mai puțin bine, ceea ce autorul a spus bine. Atribuindu-i criticii, printr-o falsă epistemologie, domeniul semnificațiilor elaborate în operă, adică nivelul de conștiință și de comunicare la care aceasta *a ajuns deja*, o obligi să repete și să inventarieze evidențele, o condamni, în materie de interpretare, la o veșnică *parafrazare*. Într-adevăr, aceasta este stînca de care se izbește vechea critică. Cine oare n-a suportat, pe băncile liceului sau în cele mai ambițioase amfiteatre — desigur nu totdeauna, dar foarte adesea — faimoasele „explicații de texte" care nu explică nimic ? Se catalogheză „ideile" lui Shakespeare sau Corneille, se face releveul „pasiunilor" la Racine sau Marivaux. Se traduce, în platitudinea limbajului obișnuit sau în insignifianța unui limbaj istoric superficial, „ceea ce spun operele" ; pentru a-i da savoare, traducerea este condimentată cu vorbe de spirit și stil elegant, sau cu sare atică, furată din bucătăria conferențiarilor de succes. Sînt tare mîndri că-l pun pe Racine într-o formulă frumoasă : „Oreste-care-o-iubește-pe-Hermione-care-îl-iubește -pe-Pyrrhus-care-o-iubește-pe- Andromaque-care-îl-iubește-pe-Hector-care-a-murit". E foarte frumos spus și, în același timp nu se spune nimic. Căci critica nu constă într-o condensare strălucită a ceea ce Racine ne prezintă și mai strălucit ; nu este un plagiat spiritual, o copie. Dacă există în *Andromaque* o curioasă relație circulară care duce pînă la urmă în vid, trebuie să se caute rațiunea ei și, pentru aceasta, să se compare structura raporturilor umane din tragedia analizată cu cele din alte piese. Nu putem face această comparație care are drept obiect operele lui Racine, și numai pe ele, decît din punctul nostru de vedere și într-un limbaj care este al nostru, al secolului al XX-lea și trimite, pe cît posibil, la un sistem conceptual adecvat obiectului său

și coerent. Dar prin aceasta perspectiva se schimbă radical și trecem de la vechea critică la cea nouă.

Am încercat să arăt, în paginile precedente, de ce mi se pare inacceptabilă „semantica optimistă" a lui Raymond Picard, care este și aceea a unei îndelungate tradiții critice. În virtutea însești dimensiunilor limbajului, ceea ce „vrea să spună" o operă depășește întotdeauna cu mult ceea ce „spune" ea ; ceea ce ea revelă nu poate fi redus la ceea ce enunță, dar face totuși parte integrantă din „sensul" său[1] : aceasta este ambiguitatea fundamentală a scriiturii, sau, dacă vreți, „polisemia" ei de nedepășit. Vom regăsi ușor fenomenul acesta, potrivit deosebirii stabilite anterior, nu numai pe planul *scriiturii* dar și pe acela al *scrierii* și al *scriitorului*, adică luînd în considerare nu numai actul de a scrie, dar și rezultatul lui : produsul finit, opera, și raportul dintre acest produs și un producător. Am abordat în altă parte aspectul acesta, așa că aici voi relua numai cîteva observații care mi se par esențiale.[2] Cine spune operă spune totdeauna *obiect*.[3] Obiect de tip special, desigur, obiect cultural și, mai exact, obiect estetic care se oferă ca prezență umană depusă într-o materie și care semnifică prin ea. Naturală sau estetică, percepția presupune în ambele cazuri o relație de același ordin : obiectul nu se oferă decît unei conștiințe, dar aceasta nu constituie totuși nici existența și nici sensul perceputului, ea nu face altceva decît să le descopere în ceea ce percepe. Ca orice obiect, opera de artă revelă un nou „profil" la fiecare abordare, fără să poți ajunge vreodată la o cuprindere totală care ar epuiza bogăția concretă a realului.

---

[1] *Tonul* cu care vorbim schimbă *sensul* frazei. Este cunoscut exercițiul care constă în citirea fabulei *Greierele și Furnica* făcîndu-i rînd pe rînd „simpatici" pe cei doi protagoniști. Este valabil în ultimă instanță pentru orice literatură : iată de ce în teatru, actorul *interpretează* întotdeauna un rol, cu toate că acesta este scris clar și complet.

[2] Serge Doubrovsky, *Corneille et la dialectique du Héros (Corneille și dialectica Eroului)*, Gallimard, 1964. Dat fiind că prezenta lucrare continuă o reflecție începută în prefața teoretică a cărții precedente, îmi voi permite să reiau aici anumite pasaje.

[3] Este vorba aici de o primă aproximare, sau, dacă vreți, de *modul de prezentare* a fenomenului literar ; vom vedea (cf. pp. 84—86 și 128—129) că de fapt opera este un fals „obiect".

Din această situație ontologică decurge un anumit număr de consecințe. Opera terminată, adică închisă asupra propriei sale totalități organizate, sau mai bine zis *organice*, oferă aceeași bogăție de semnificații, aceeași „polisemie" ca și actul care instaurează scrierea. Critica tradițională este obsedată de o fantomă care ar trebui alungată odată pentru totdeauna. Ar exista undeva, acolo, în secolul al XVII-lea, un „sens adevărat" al teatrului lui Racine sau Corneille, depus în măruntaiele timpului, model inițial pe care ar trebui, precum amintirea bergsoniană, să-l facem să urce la suprafață. Și totuși nu există un Racine-în-sine, după cum nu există lucru-în-sine. Există numai (și aceasta este singura realitate pe care critica are competența să o analizeze) o operă și o multitudine deschisă de perspective asupra ei : punctul de vedere al lui Racine asupra lui însuși, al contemporanilor asupra lui Racine, al istoricului sau al criticului modern asupra lui Racine și asupra contemporanilor lui. Există oare, printre aceste puncte de vedere, unul cheie, care ar scăpa legilor spațiale și temporale ale perspectivei ? Este din principiu imposibil pentru oricine în afară de Dumnezeu — care însă nu e critic. O a doua iluzie, legată de prima, constă în credința că ar fi suficient să te identifici cu scriitorul, să regăsești demersul exact al gîndirii lui, *să fii dintr-o dată el*, pentru a cunoaște în sfîrșit „sensul" operei sale (este iluzia care animă un larg sector al cercetărilor de istorie literară). Critica și-ar datora de fapt existența unei lacune, în măsura în care autorii au uitat să-și însoțească operele de un jurnal intim, marfa de un mod de folosire. După logica lui R. Picard, sensul operei găsindu-se în ansamblul de semnificații clare pe care ea le propune, și această claritate fiind rezultatul unei activități conștiente și voluntare, e limpede că sensul ultim al operei va fi identic cu actul de creație, sau, dacă vreți, cu geneza ei.

Vom spune aici despre Racine exact ce am spus în altă parte în legătură cu Corneille.[1] Este imposibil să-i ceri scriitorului, „conștiinței" sale lucide și „travaliului" său voluntar (uneori chiar în ciuda pretențiilor lesne de înțeles, dato-

[1] *Op. cit.* (pp. 11 și passim).

rate orgoliului), să dezvăluie secretul propriei opere. Atunci cînd autorul nu mai coincide cu actul de creaţie, perspectiva lui nu mai este decît o perspectivă printre altele, preţioasă, desigur, dar nu privilegiată. Creaţia literară devine independentă de creatorul ei. Se ştie prea bine, din lucrările moderne de filozofie şi de psihologie, că nu există coincidenţă perfectă între conştiinţa reflexivă şi conştiinţa ireflexivă care o susţine. Dealtfel, chiar dacă printr-o minune aşa ceva ar fi posibil, distanţa care separă intenţia de act rămîne de nestrăbătut : oricum, pagina scrisă nu poate fi redusă la pagina proiectată. Dacă scriitorul vorbeşte un limbaj, un limbaj vorbeşte prin scriitor. Sensurile reale ale discursului scris depăşesc cu mult sensurile restrînse ale discursului proiectat. Sau, mai exact, armătura semnificaţiilor voluntare susţine corpul semnificaţiilor posibile, dintre care unele, prin definiţie, îi scapă autorului.[1] Pe scurt, numai scriitorul poate să decidă în privinţa intenţiei sale creatoare : „sensul" creaţiei îi scapă însă de două ori. Mai întîi şi *a priori*, chiar dacă ar avea toată „luciditatea" din lume, tot nu ar fi capabil să i se substituie criticului, în măsura în care un subiect nu poate să se cunoască drept obiect.[2] Această dimensiune *pentru-altul* a unei opere, precum aceea a întrupării pentru conştiinţă, este iremediabilă. Legile perspectivismului „temporal" se adaugă acelora ale perspectivismului „spaţial". Esenţa semnificantă a operei de artă nu încremeneşte nicidecum într-un prezent veşnic, ci dimpotrivă, opera se proiectează spre un viitor nedefinit şi deschis. Se vorbeşte pe bună dreptate de o operă „mereu vie" : într-adevăr, numai o scriere mediocră rămîne închisă în momentul ei istoric şi cultural. Opera lui Racine nu poate să se schimbe, dar se transformă ; nu mai poate să progreseze, dar poate să se îmbogăţească ; nu poate fi modificată, dar în relaţia ei cu spirite noi, în contactul cu o istorie nouă, poate fi înnoită. „Identic cu sine..." Nu e adevărat decît pentru ceea ce e mediocru. Trebuie să renunţăm la vi-

[1] Cf. p. 224, nota 1.

[2] „Subiect cînd vorbesc, obiect cînd mă ascult...", cum spune foarte bine Brice Parain.

sul steril de a da interpretări „definitive", un Racine *ne varietur*. Opera insignifiantă are o esenţă, opera magistrală o existenţă, adică o esenţă în devenire, care este, pentru totdeauna şi atîta timp cît vor exista oameni, amînată. Nu există un sens dat odată pentru totdeauna, ascuns în operă şi care ar trebui dezgropat: critica nu este o ramură particulară a arheologiei. Nu numai că sensuri diferite şi contrarii coexistă chiar de la naşterea operei, dar, pe măsură ce trece timpul, *alte* perspective vor face la rîndul lor să apară *alte* sensuri ale aceluiaşi obiect.

Ca să reluăm terminologia lui Raymond Picard, „ceea ce spune opera" şi „implicaţiile a ceea ce spune ea" nu constituie un ansamblu semnificativ care ar putea, în ultimă instanţă, graţie unei metode perseverente sau unei intuiţii fulgerătoare, să devină în cele din urmă pe deplin şi limpede formulabil. Ca orice existent, opera literară „va să fie", ea se defineşte atît prin sensurile pe care le *va avea*, cît şi prin acelea pe care le *are* sau pe care le-*a avut*.[1] Ea proiectează într-un viitor nedefinit posibile care nu pot fi oprite în nici un moment anume al istoriei. Deschidere absolută deci, pluralitate, ambiguitate de nedepăşit a textului scris. Dar mai există ceva, şi trebuie denunţată o ultimă iluzie. Aşa cum am mai arătat, nu numai că nu există niciodată coincidenţă între ceea ce vrea să spună opera şi ceea ce spune ea explicit; dar, de vreme ce opera presupune un scriitor, înţelegerea ei trece neapărat, într-un anumit mod şi la un anumit nivel, prin înţelegerea relaţiei ei cu autorul. Această nouă dimensiune introduce o nouă complexitate, de care orice teorie a criticii trebuie să ţină seama. Aici se împotmoleşte dealtfel „semantica optimistă" a lui Raymond Picard şi aşa greu încercată. Desigur, primat al operei, sîntem perfect de acord. Dar cu condiţia să-l înţelegem în acelaşi mod. Fiindcă opera nu este un fenomen natural, un meteorit picat din ceruri, „calm bolovan căzut dintr-un dezastru obscur...". Greşeala fundamentală (făcută şi de unii dintre „noii critici",

[1] Din acest punct de vedere istoria criticii nu este altceva decît istoria sensurilor pe care operele le-au *pierdut*.

trebuie s-o spunem)[1] este de a lua *obiectul* estetic drept un lucru. Îmi voi permite să citez ceea ce am scris în altă parte : „Subliniind primatul operei, nu am vrut nici o clipă să promovăm formalismul din care se inspiră adesea critica anglo-saxonă. Pentru noi, sensul se află într-adevăr în materia sensibilă a obiectului ; dar obiectul nu se închide deloc asupra lui însuşi, în aşa fel încît examinarea structurilor să nu trimită la nimic altceva decît la miracolul echilibrului său interior. De fapt, orice obiect estetic este opera unui *proiect uman*. A interoga numai şi numai opera, aşa cum spuneam mai înainte, înseamnă a încerca să surprinzi prin ea apelul unui spirit către spiritul nostru, apel care ne propune o căutare şi ne oferă în cele din urmă o mîntuire. Prin textul scris sau piesa jucată, prin frumuseţea cuvintelor sau rigoarea construcţiei, *un om vorbeşte despre om oamenilor*. În această privinţă, obiectul estetic nu constituie decît un caz particular al relaţiilor cu aproapele, un mod special de apariţie a *Celuilalt*" (*op. cit.*, p. 20). Altfel spus, putem să percepem opera ca ansamblu de structuri literare, cu condiţia să nu uităm că surprindem prin ea, după formula lui J. Starobinski, „expresia unei *conştiinţe structurante*"[2]. Dar, veţi spune, prin ce este implicată poziţia lui R. Picard ? Iată prin ce : „Ceea ce mă interesează cel mai mult în opera literară nu este lumea obscură a tensiunilor anarhice pe care ea o depăşeşte prin însăşi practicarea limbajului coerent, ci ea însăşi, ceea ce spune şi ceea ce aduce în efortul unei expresii care se caută pe sine" (p. 136). Să reţinem această curioasă viziune a unei literaturi elaborate, de fapt, „la persoana a treia" : căci o operă nu *spune* nimic, un om *spune* în sau prin ea ; nu expresia *se* caută pe sine, *cineva* caută o expresie. Pe scurt, obiectivitatea, sau dacă vreţi, *ille*-itatea operei, nu este decît un moment în expresia unui „eu". Din această clipă devine absolut zadarnic, ca să nu spunem absurd, să vrei să izolezi un „limbaj coerent", singurul demn

[1] V. secţiunea „Critică şi Ştiinţe umane", pp. 128 sqq.

[2] „Observaţii asupra structuralismului", în *Festschrift für Hugo Friedrich (Volum omagial Hugo Friedrich)*.

de interesul nostru, de „lumea obscură" pe care o depăşeşte. Căci depăşirea implică întotdeauna o conservare. În domeniul artei (nu vorbesc de ştiinţă sau de tehnică, prin esenţă impersonale), sensul final a ceea ce este elaborat nu poate fi rupt, precum o floare de tulpina ei, de materialul care îl elaborează — în cazul acesta, tensiuni şi intenţii care animă un demers subiectiv. Iată de ce Valéry credea, şi avea dreptate, că primul vers este un dar al zeilor, travaliul poetic neputînd fi conceput şi întreprins decît plecînd de la el şi „în concordanţă" cu el. Or, nu există consonanţă decît prin raportare la un sunet primitiv, în care vibrează *întreaga fiinţă*. Un poem nu este aşadar un obiect[1], în sens obişnuit, ci un „obiect-subiect", un moment obiectiv în care se proiectează o existenţă subiectivă, conştiinţa structurantă a poetului fiind, în ultimă instanţă, singura care asigură structurile coerente ale poemului. Dar conştiinţa structurantă şi conştiinţa care elaborează nu sînt deloc identice : cea de a doua nu este decît o manifestare particulară şi parţială a celei dintîi, „travaliul voluntar şi lucid" servind numai ca revelator al unei intenţii mai profunde, care se caută pe sine şi care prin el se exprimă, totdeauna imperfect, pentru că totdeauna fragmentar. [2]

---

[1] De unde absurditatea unei formule celebre în critica anglo-saxonă, „A poem does not have to *mean*, it has to *be*" („Un poem nu trebuie *să însemne*, trebuie *să fie*"). Pentru *limbaj*, a fi şi a semnifica nu sînt decît unul şi acelaşi lucru. În această privinţă, mărturia unui poet atît de lucid ca Yves Bonnefoy ni se pare capitală : „...iată că pot acum să definesc ce înţeleg eu prin poezie. În nici un caz, aşa cum totuşi se mai spune şi astăzi atît de frecvent, fabricarea unui obiect în care se structurează semnificaţii... Obiectul acesta există bineînţeles, dar el nu este decît cadavrul şi nu sufletul şi nici ţelul poemului ; dacă nu-i acordăm atenţie decît lui, rămînem în universul disocierii, al obiectelor — al obiectului care sînt şi eu, dar care nu mai vreau să fiu ; şi cu cît vom vrea mai mult să analizăm subtilităţile şi ambiguităţile expresiei, cu atît mai mare va fi riscul de a uita intenţia de izbăvire, care este singura preocupare a poemului. Într-adevăr, poemul nu pretinde decît să interiorizeze realul. El caută legăturile care unesc în mine lucrurile." „Poezia franceză şi principiul de identitate", în *Revue d'Esthétique*, 1965.

[2] Este ceea ce Jean Rousset a înţeles perfect, atunci cînd studiază raportul structurilor imaginative şi al structurilor formale : „Structurilor imaginaţiei le corespund necesarmente structuri formale. Aceleaşi prin-

Să faci şi, făcînd, să te faci: această lege a existenţei umane este valabilă şi pentru scriitor. Nici o clipă conştiinţa de sine nu este cunoaştere şi posesie absolută a sinelui: şi aceasta pentru că, asemenea oricărui om, scriitorul îşi lipseşte sie însuşi şi pentru a se găsi el nu scrie, ci *continuă să scrie*. Mişcarea aceasta se află la baza travaliului său şi numai ea dă sens operei; munca artistului nu conferă sens operei, aşa cum crede Picard, ci *îl primeşte de la ea*. Charles Mauron are deci dreptate să vadă în creaţia literară un act specific de „auto-analiză", prin care Eul înţelege şi întrucîtva depăşeşte lumea pulsaţiilor sale interne, fără ca această conştiinţă intuitivă să fie vreodată cunoaştere obiectivă. Coerenţa limbajului literar, atît de apreciată de Raymond Picard, nu este deci deloc de ordin raţional sau intelectual, convertibilă în semnificaţii abstract universale şi impersonale, separabile după voie de lumea interioară din care au ieşit.

Comunicarea „estetică" se stabileşte, aşa cum arată şi etimologia, pe planul „sensibilului", să spunem al trăirii, şi nicidecum pe acela al gîndirii. Mai exact, aceasta din urmă este *forma* pe care o ia trăirea care se exprimă. Lucru uşor de demonstrat pentru cei mai „esteţi" scriitori, pentru Mallarmé de exemplu, sau pentru Racine.[1] Este deci imposibil să se separe „literar" de „pre-literar", „limbaj coerent" de percepere afectivă, de vreme ce, din punct de vedere estetic, tocmai afectivitatea este aceea care îi dă limbajului coerenţă. Acestea nu sînt decît diferite nivele expresive ale uneia şi aceleiaşi realităţi. Dacă Picard are perfectă dreptate să protesteze împotriva abuzului psihanalizei, cînd aceasta pretinde simplist, fără să aibă mijloacele de a o face, că reconstituie

---

cipii secrete care întemeiază şi organizează viaţa subiacentă a unei creaţii, organizează şi compoziţia. Principii secrete: compoziţia, acţiunea asupra formelor, părţile de prezentare, chiar alegerile tehnice sînt comandate de forţele şi sugestiile implicite care guvernează din umbră lucrul artistului", *Forme et signification (Formă şi semnificaţie")*, XV—XVI.

[1] Pentru Racine, v. în special lucrarea deja citată a lui Charles Mauron; pentru Mallarmé, summa pe care i-a consacrat-o J.-P. Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé (Universul imaginar al lui Mallarmé)*.

inconştientul ipotetic al unui autor mort de mai multe secole şi care, în orice caz, nu este niciodată cunoscut îndeajuns, totuşi el greşeşte grav atunci cînd condamnă folosirea conceptelor psihanalitice pentru înţelegerea structurilor afective, singurele care pot să explice structurările estetice şi, în cele din urmă, însăşi *plăcerea* estetică. Abordarea psihanalitică, în condiţii care rămîn a fi precizate [1], este unul dintre mijloacele de investigaţie legitime ale criticii, dar nu şi singurul, din moment ce opera literară nu mai este considerată un lucru, ci un mod special de apariţie a *Celuilalt*. Relaţiile propriu-zis estetice se decupează pe fondul general al raporturilor cu aproapele. În această privinţă, limbajul psihanalitic ne induce în eroare dacă presupune un „fond" secret al omului, sau, cum spune Picard, „o lume obscură de tensiuni anarhice" care s-ar închide asupra ei însăşi. Un om este o reţea, o răscruce de relaţii concrete cu universul şi cu Ceilalţi ; nu poţi ajunge la el şi nici să-l defineşti decît la capătul unor medieri multiple. „Lumea interioară" nu este un vas închis şi interiorul nu este decît interiorizare a exteriorului. La un anumit nivel, critica regăseşte deci în operă o istorie personală, suspendată în Istorie. E un mod de a spune că în cele din urmă numai o ficţiune comodă poate să distingă absolut, ca pe nişte entităţi monadice, „operele", „autorii" şi „cititorii", rotindu-se fiecare în vidul stelar şi pe care ar trebui mai apoi să-i faci să comunice. De fapt, este dată din capul locului o relaţie complexă, articulată potrivit unei dialectici care rămîne de descris. Opera nu este un muzeu a cărui vizitare prilejuieşte senzaţii plăcute sau cugetări subtile, pe care ar trebui după aceea să le inventariezi şi să le conservi în borcanele criticii. Opera este locul unei întîlniri *totale* dintre două fiinţe, una care se caută pe sine, se găseşte şi se pierde într-o succesiune de scrieri care sînt tot atîtea etape ale căutării, şi alta care împrumută căldura propriei sale vieţi semnelor depuse pe pagina moartă şi reînsufleţeşte mişcarea existenţei cu care se însoţeşte şi de

[1] Cf. capitolul „Psihanaliza temei", p. 147 sqq.

care este acum răspunzătoare. Desigur, întîlnirea, nu este posibilă decît la un anumit grad de valoare estetică, adică, după definiţia noastră, de profunzime şi de bogăţie a semnificaţiilor umane.[1] În sensul acesta, critica, precum orice formă de literatură, este locul unei lupte cu Îngerul, ea regăseşte în faţa ei, în fiece moment şi la fiece pagină, acea totalitate indecompozabilă şi totuşi multiplă, una şi contradictorie, conştientă şi inconştientă : omul. Nu există coerenţă expresivă decît la nivel existenţial.

Critica tradiţională s-a dovedit insuficientă, ca să nu spunem sărăcăcioasă, pentru că nu a putut sau nu a ştiut să se plaseze la nivelul acesta. Oprindu-se la elucidarea sensurilor literale sau lăsînd opera să se topească în gură ca o trufanda bună pentru „literaţii fini" ea a ratat, pur şi simplu, esenţialul : literatura. O voi arăta prin două exemple, instructive, după părerea mea, şi complementare. Este prea bine cunoscută acea boală de copilărie a criticii, din care Universitatea franceză de-abia îşi revine : „Andromaque *este* actriţa Duparc", „Pyrrhus *este* Racine" etc. S-ar putea crede la prima vedere că este vorba de o manie nevinovată, un joc de cuvinte încrucişate cu care se distrează persoanele culte ; or, lucrurile nu stau deloc aşa : este de fapt o metodologie teroristă, care a sterilizat multă vreme cercetarea din Franţa. Delirul acesta erudit pretinde să ofere o descifrare inteligibilă, punînd cap la cap un fragment de operă şi o bucată de viaţă, amîndouă scoase din contextul lor şi făcute astfel literalmente insignifiante. Roland Barthes a denunţat viciul şi vidul acestui faimos „postulat de analogie" — şi, de data aceasta cel puţin, Raymond Picard este de acord cu el. Totuşi, nimeni nu a cercetat îndeajuns originea unei aberaţii atît de curioase şi care a domnit atîta vreme. A fost invocat

---

[1] Valoarea estetică nu poate niciodată să rezide în simpla organizare internă şi în aplicarea tehnică a unui limbaj, după canoanele frumosului. Ea trimite obligatoriu la realitatea umană pe care o exprimă limbajul. José-Maria de Heredia vorbeşte admirabil dar nu are nimic de spus. Baudelaire este adesea lipsit de strălucire sau chiar şters, dar este un mare poet. Diferenţa nu stă în calitatea îmbinării verbale, ci în calitatea sufletului sau mai bine zis a fiinţei.

pe bună dreptate pozitivismul, ideologia cea mai puternică în momentul în care se puneau bazele unei metode „ştiinţifice" de investigaţie a faptelor literare. Trebuie să mergem mai departe şi să vedem că, pentru această critică „pozitivă", a înţelege obiectul înseamnă literalmente a-l *distruge*. Pare extraordinar faptul că nimeni nu s-a întrebat *în ce sens* Andromaque „este" actriţa Duparc, iar Racine, Pyrrhus sau Oreste. Presupunînd că ar exista o analogie de situaţii, cum ar putea oare situaţia reală să explice situaţia imaginară, ale cărei linii sînt deja fixate de legendă ; cum ar putea oare asemănarea găsită să sporească înţelegerea ? Şi invers, nu trebuie oare să ne întrebăm dacă situaţia imaginară nu clarifică cumva situaţia reală, dacă Racine, proiectîndu-se în Oreste, nu ne dezvăluie o fantasmă care-l pune într-o lumină ciudată pe autorul ei ? Pe scurt, nu s-a pus niciodată problema dublă şi capitală a sensului realului care e inserat într-un context imaginar şi a imaginarului inserat într-un context real. Or, acest du-te-vino, acest raport dialectic nu este nimic altceva decît literatura. Dimpotrivă, pentru pozitivism, dialectica nu este posibilă : singurul raport care poate fi conceput este acela de *emanare*. Racine vorbeşte despre dragoste pentru că era în *momentul acela* îndrăgostit, şi cutare amănunt din operă *reflectă* cutare circumstanţă biografică. Şi dacă Racine nu mai era îndrăgostit ? Sau dacă era pe cale să se îndrăgostească ? Dacă scria din refuz, prin compensaţie ? Ar trebui atunci să se acorde conştiinţei o durată proprie, un ritm şi o mişcare *diferite* de acelea ale lumii, ar trebui pe scurt să se dea spiritului o *realitate* care trebuie cunoscută şi înţeleasă ca atare. Este ceea ce nu ar putea să facă o filozofie a conştiinţei-epifenomen care ajunge necesarmente la o concepţie a literaturii-reflectare. De vreme ce, după reuşita expresie a lui R. Barthes, literatura este „subiectivitate instituţionalizată", dacă nu există subiectivitate, înseamnă că nu există literatură. În cazul acesta, a citi un text înseamnă să citeşti *printr-un* text ; înseamnă să vizezi, dincolo de aparenţele textului scris, semnificaţiile lui *adevărate*, care sînt acelea ale lumii reale. Se constituie astfel

și se perpetuează, pe cadavrul literaturii, monstrul istoriei literare.[1]

Criticii au fost nevoiți, în cele din urmă, să-și dea seama de excesul acesta. Pentru a-l îndrepta, se cade în excesul opus, al cărui exemplu ni-l oferă R. Picard. Încercînd să smulgă literatura din ghearele devoratoare ale istoricismului, el o va cocoța pe piedestalul estetismului. Opera literară care fusese văzută ca o peliculă transparentă, un geam în spatele căruia se profila istoria (de preferință cea anecdotică), capătă acum consistență, devenind un obiect solid și compact, al cărui proces de construcție va trebui studiat: „Poetul trebuie să utilizeze un material care are proprietăți determinate și care îi rezistă: limbajul; iar opera lui e determinată de legi, reguli și convenții dintre care unele sînt comune întregii literaturi, altele proprii genului respectiv, în sfîrșit altele proprii autorului însuși. Se definește astfel o întreagă tehnică explicativă a operei și care, adesea, trebuie să poată da socoteală de efectul produs asupra cititorului."[2] Ai putea crede că citești o profesiune de credință a binecunoscuților *new critics* americani, în jurul anilor 30. Nimic mai fals (și critica actuală este esențialmente o reacție împotriva acestei erori) decît această fetișizare a unui „domeniu estetic" închis asupra lui însuși și găsind în sine un sens complet sau măcar

---

[1] Această ambiție destructivă e mărturisită, cu naivitate și în același timp cu cinism, de Renan: „Studiul istoriei literare este destinat să înlocuiască în mare parte lectura directă a operelor spiritului uman". Să reținem că cel mai bun răspuns este acela dat de Lanson: „În literatură, ca și în artă, nu poate fi eliminată opera, depozitară și revelatoare a individualității. Dacă lectura textelor originale nu este ilustrația perpetuă și scopul ultim al istoriei literare, aceasta nu mai oferă decît o cunoaștere sterilă și fără valoare." Din păcate, în această privință, „lansonienii" sînt mai frecvent adepții lui Renan decît ai lui Lanson. Istoricii literaturii sînt totdeauna mai mult sau mai puțin preocupați de dorința de a substitui textelor înseși istoria textelor. Într-un articol recent, Pierre-Henri Simon cita această frază revelatoare aparținînd unui biograf englez al lui Proust: „Îți pui întrebarea ce cunosc din romanul lui Proust aceia care nu cunosc decît romanul lui Proust". Și Simon răspundea pe bună dreptate: *Esențialul.*

[2] R. Picard, „Aviz cititorului", Racine, *Opere complete, ed. cit.*, v. I, p. XIV.

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI
LITERE

suficient. Nimic mai naiv decît acest mod de a concepe opera ca un fel de mașină de produs „efecte" după rețetele unei „tehnici" pe care critica ar avea rolul să o formuleze. Am văzut deja că literarul nu este cu nici un chip reductibil la esteticul astfel înțeles. Desigur, teatrul lui Racine folosește, pe planuri diverse, tehnici care merg de la regulile de gramatică și de versificație pînă la cele de dramaturgie. Acestea nu au însă nici o putere prin ele însele ; teoria lor poate fi găsită la d'Aubignac, iar practica la nenumărați poeți minori ai epocii. Dimpotrivă, se poate spune că tehnicile acestea sînt tot ce poate fi mai *îmbătrînit*, mai demodat în teatrul lui Racine, și, dacă farmecul lui mai are și azi puterea să ne vrăjească, aceasta nu se întîmplă din cauza, ci în ciuda lor. Căci ceea ce susține o tehnică, ceea ce dă acestui corpus de precepte un suflet este (trebuie oare să mai amintim ce spunea Proust ?) o *viziune*.[1] Numai viziunea aceasta susține teatrul lui Racine pe tot parcursul său, numai ea trezește în noi o emoție mereu nouă, sub expresia literară datată din punct de vedere istoric și deci învechită. „Particularitățile" unui autor, adică însăși mișcarea existenței sale, nu sînt o simplă addenda, un factor care se adaugă celorlalți, termenul final al unei enumerări : ele constituie carnea, măduva expresiei literare. Din cauza uneia din acele intenții bune cu care e pavat infernul, respectul pentru obiectul literar îl transformă în *lucru*, cu care „amatorul" (cuvînt semnificativ) de artă ar avea relații de degustare, arta literară devenind un fel de artă culinară, ale cărei rețete ar trebui să ne fie oferite de critică. Se ajunge atunci la o dihotomie ciudată : există, pe de o parte, un autor, un Racine curtean, un Rastignac al literaturii, a cărui carieră este urmărită cu răbdare de către R. Picard ; *și*, pe de altă parte, există opera lui, pe care același Picard ne-o prezintă separat, pe un plan care nu se întîlnește cu primul, ca purtătoare a unor semnificații „estetice" și „psihologice" intrinseci și autonome. Un autor care se ploconea pînă la pă-

[1] „...stilul pentru scriitor, ca și culoarea pentru pictor, nu este o problemă de tehnică, ci de viziune", *Timpul regăsit*.

mînt şi capodopere care cad din cer : descurcaţi-vă cum puteţi. Ce „ingenui" sînt, după toate acestea, cititorii de care face mare haz Picard şi care „au fost scandalizaţi de faptul că nu vedeau nici o relaţie între omul a cărui carieră era reconstituită şi tragediile sale", de vreme ce Picard nu a *vrut* să stabilească o asemenea relaţie, pentru că o asemenea relaţie este imposibilă. Sînt „perspicace", în schimb, cei care au „înţeles într-adevăr că lucrarea aceasta putea dimpotrivă să constituie o excelentă maşină de război împotriva criticii biografice..." [1] O viaţă meschină, o operă genială, fără nici o legătură inteligibilă între ele : de fapt, literatura ar fi copilul miracolului. Atîta pozitivism, aşa cum remarcă R. Barthes, pentru ca în cele din urmă „opera să fie considerată o sinteză (misterioasă) a unor elemente (raţionale)" : Racine va crea printr-o putere creatoare, aşa cum opiumul provoacă somnul printr-o putere adormitoare. Nu am cîştigat prea mult din această trecere de la istoricism la estetism, de la şcoala lui Mornet la aceea a lui Picard. Din lipsa unui sistem coerent care să permită înţelegerea modului în care o operă imaginară se acordă cu tot ce are viaţa reală mai profund (viaţa scriitorului şi a mea), într-un cuvînt, din lipsa unei filozofii care să poată sesiza şi cuprinde relaţiile de existenţă, critica va cădea din Scylla în Caribda, va oscila între autori fără opere şi opere fără autori, trecînd de fiecare dată pe lîngă literatură.

---

[1] Se poate pricepe mai bine raţiunea acelei curioase reticenţe a lui Picard, notată mai sus (p. 74, nota 1), în privinţa raportului dintre operă şi biografie, raport pe care, dimpotrivă, concepţia lui intelectualistă şi voluntaristă ar trebui să fie deosebit de aptă să-l elucideze. Printr-un straniu fetişism, care este fără îndoială o reacţie exagerată la profanarea istoricistă, ar fi necesar, pentru a asigura autonomia estetică a unei opere, să i se ocrotească virginitatea. Miracolul literaturii este acela al „neprihănitei zămisliri" şi singura biogeneză acceptabilă este partenogeneza. Istoricistă sau esteticiană, critica tradiţională provoacă fie avortul, fie canonizarea literaturii.

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Partea a doua

Introducere în problemele criticii actuale

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

I

CĂUTAREA UNITĂȚII

Și atunci ce-i de făcut ? Exact ce refuză Raymond Picard să facă, atît în ceea ce privește analiza vieții cît și a operei lui Racine. Îmi voi permite să citez două texte care mi se par deosebit de edificatoare. Primul despre viață : „Am încercat să nu judec, să nu trag concluzii, să nu reduc la o unitate artificială o multiplicitate de comportamente diferite pe care Racine însuși nu s-a gîndit să le pună de acord ; el nu a introdus în viața lui logica și luciditatea pe care le găsim în creația estetică" (*Cariera lui Jean Racine*, pp. 9—10). Al doilea despre operă[1] : „Tot acest aparat este în realitate foarte fragmentar : nu ne-am propus să fie complet și nici măcar sistematic. Era important mai ales să acumulăm, fără să ne temem că studiul nostru va părea naiv sau școlăresc, observații aparținînd unor registre cît mai diferite cu putință, pentru a indica multiplicitatea căilor pe care pot să le urmeze studiile raciniene.[2] În ambele cazuri trebuie să ne limităm la o simplă percepere *empirică*, la un fel de vînătoare a lui Pan critică : trebuie să „acumulezi"

[1] Critica universitară despre Corneille (căci trebuie să credem că există totuși o tradiție universitară) vine în ajutorul criticii raciniene : „Bogăția și diversitatea acestor piese majore sînt atît de mari, încît la orice încercare de a preciza caracterele lor comune apar obiecții ; împotrivindu-se generalizărilor, fiecare își reia individualitatea și izolarea", G. Couton, *Corneille*, p. 94.

[2] Ed. Pléiade, I, p. XIV. Bineînțeles, trebuie să se țină seama de faptul că nu avem de-a face cu un studiu de ansamblu asupra teatrului lui Racine, ci cu o serie de introduceri la piesele lui, în cadrul unei ediții generale. Acestea fiind spuse, recunoaștem aici o *stare de spirit*

notații, să colecționezi în „registre diferite" cele mai mărunte evidențe. Ar fi un păcat de moarte să vrei să fii „complet" sau „sistematic", să cauți o „unitate artificială". Nu există decît multiplul : lăsați detaliile să vorbească. Cu puțin noroc, vine și sensul, după ce vom fi adunat toate faptele. Ar trebui „să ne lăsăm copleșiți de bogăția unei opere", iar apoi „cel care ar vrea să-și aprofundeze plăcerea, ar descoperi poate în aceste observații risipite o anumită convergență" (op. cit., pp. XIV—XV). „Poate...". Pe scurt, nu ne rămîne decît să ne rugăm și să sperăm miracolul „convergenței". În ceea ce-o privește, noua critică refuză să-l aștepte pe Godot. Ca și cea veche, ea are o conștiință acută a diversității, dar are și convingerea că în această diversitate liniile se întretaie și converg, bineînțeles cu condiția să fie *făcute să conveargă*. Lumina sensului nu este nicidecum o flacără care s-ar aprinde singură în vîrful luminării. Bacon se înșela, iar critica tradițională este ultimul său refugiu : se știe, de la Descartes încoace, că faptele vorbesc, dar că limbajul lor trebuie *inventat :* o *metodă* nu este nimic altceva, dar este totul.

Am spus deja că nu am intenția să fac istoria noii critici. I se va consacra într-o bună zi o teză care va stabili de unde începe, unde se oprește și cine face parte din ea. Nu vreau, pe planul pe care se situează acest eseu, să enumăr direcțiile noii critici, ci să-i indic problematica. Ambiguitate, supradeterminare, polivalență semnificative : sper că analizele precedente au reușit să le pună în evidență, la toate nivelele. Bogăția aceasta nu este totuși o anarhie : ea este *orientată*. Sensurile multiple pe care orice lectură le face să apară și care trec unele într-altele, nu sînt un vîrtej sau o morișcă : se articulează între ele în jurul unui ax central ; converg către un focar. Cu alte cuvinte, diferitele *semnificații* trimit la un *sens* ultim, care constituie unitatea

---

perfect explicită pe plan biografic și care corespunde întocmai atitudinii confraților și colegilor lui Picard, de exemplu Couton, față de operele literare. *Vide supra*, p. 44.

lor intimă, dată în totalitatea concretă a obiectului: „Voi spune că un obiect *are* un sens atunci cînd el este încarnarea unei realităţi care-l depăşeşte, dar care nu poate fi percepută în afara lui şi care, din pricina infinităţii sale, nu se lasă exprimată în mod adecvat de nici un sistem de semne; este totdeauna vorba de o totalitate: totalitate a unei persoane, a unui mediu, epoci, a condiţiei umane." [1] Ar trebui adăugat: a unei opere. Despre opera de artă trebuie să spunem, *mutatis mutandis*, ceea ce Merleau-Ponty spunea despre „lucru", ale cărui aspecte se implică reciproc într-o plenitudine absolută: „Este imposibil să descrii complet culoarea covorului fără să spui că este un covor, un covor de lînă, şi fără să implici în această culoare o anumită valoare tactilă, o anumită greutate, o anumită rezistenţă la sunet. Lucrul este acel gen de existent care impune, pentru definirea completă a unui atribut, definirea subiectului în întregime şi în care sensul nu se distinge aşadar de aparenţa totală." [2]

La fel, sensul unei opere va fi „aparenţa ei totală", adică totalitatea aparenţelor ei. Percepţia critică corectă va avea o „priză precisă", va surprinde opera în *unitatea* şi în acelaşi timp în *totalitatea* ei, în comunicarea concretă a aspectelor ei particulare. Părţile vor fi înţelese prin întregul pe care îl formează, iar întregul nu ca o sumă, ci ca o sinteză a părţilor legate între ele. După cum percepţia adevărată tinde să aducă la lumină, prin coordonarea sistematică a profilurilor sale, coeziunea plenară a lucrului, vom spune precum L. Goldmann, că în critică „sensul valabil este acela care permite regăsirea coerenţei depline a operei". [3]

Unitate, totalitate, coerenţă: cred că este deviza comună tuturor noilor critici, sau, dacă vreţi, postulatul lor comun. Noua critică nu este o „critică a semnificaţiilor", cum s-a afirmat adesea, ci dimpotrivă, o critică a *sensului*, aşa cum

---

[1] Sartre, *Situaţii IV*, p. 30.
[2] *Phénoménologie de la perception (Fenomenologia percepţiei)*, p. 373.
[3] *Le Dieu caché (Dumnezeul ascuns)*, p. 22.

l-am definit anterior. În această privință R. Picard îl citează în mod justificat pe Charles Mauron, care consideră „toată opera lui Racine ca o partitură muzicală unică, dezvoltînd variațiunile unei singure situații dramatice", și pe J.-P. Richard care declară: „Critica modernă merită... titlul de *totalitară*. Să înțelegem prin aceasta că ea încearcă să surprindă opera... în totalitate, adică în unitatea și în coerența ei. Este o critică a *ansamblurilor*, nu a detaliilor." R. Picard l-ar fi putut cita tot atît de bine pe L. Goldmann, așa cum am făcut noi, pe Sartre care descoperă în personajele lui Genet și în actele lui Baudelaire „o modulare diferită a temei originale", sau pe R. Barthes, pentru care critica trebuie să-și respecte „natura ei de limbaj în același timp coerent și total" [1]. Am putea găsi alte zece citate analoage, la alți zece critici. [2] Trebuie remarcat că această căutare a unei unități semnificative dincolo de ireductibilitatea aparentă a diversității, căutare comună întregii reflecții filozofice post-hegeliene și științelor umane, de la psihanaliza lui Freud pînă la structuralismul lui Lévi-Strauss, nu corespunde, în domeniul criticii literare, numai unei nevoi teoretice, ci și unei exigențe practice.

Îmi veți îngădui să-l părăsesc o clipă pe Racine pentru Corneille, pe care am avut ocazia să-l studiez mai temeinic. Faptul că în opera aceasta vastă și variată, întinsă pe o perioadă de cincizeci de ani și solicitată de o diversitate infinită de circumstanțe personale și istorice, diferențele evidente se organizează în jurul unei înrudiri profunde, a fost dovedit, în modul cel mai categoric cu putință, tocmai de o serie de lucrări dintre cele mai empirice, mai pozitive, mai străine de orice preocupări de demonstrație ideologică. În „Observații asupra tehnicii dramatice la Corneille" ca și

---

[1] R. Picard, *Noua Critică*, p. 107; Sartre, *Saint-Genet*, p. 500; R. Barthes, *Eseuri critice*, p. 271.

[2] Iată de exemplu această frumoasă definiție a lecturii dată de Jean Rousset: „Lectura fecundă trebuie să fie o lectură globală, sensibilă la identități și la corespondențe, la asemănări și opoziții, la reluări și la variații ca și la acele noduri și răspîntii în care se concentrează sau se desfășoară textura." *Formă și semnificație*, XII.

într-un studiu consacrat „Invenţiei la Corneille", Jean Boorsch, ostil în teorie faţă de ceea ce el numeşte „obsesia unităţii", ajunge totuşi în fapt să arate convergenţa uimitoare şi sistematică a mijloacelor de expresie scenică a autorului nostru. Analizînd „reluarea personajelor în comediile lui Corneille", Jacques Schérer conchide: „El creează personaje atît de reale încît i se impun şi are o viziune de ansamblu a operei. Caracterul sintetic al acestui teatru comic ar mai putea fi dovedit şi dacă s-ar întreprinde următoarele două cercetări: prima care să aibă drept obiect analogia situaţiilor şi a temelor în toate comediile... Cealaltă care să se ocupe de geografia sentimentală a acestui Paris în care se situează aproape toate operele lui comice." În mod mai evident şi mai general, o anchetă strict statistică asupra „auto-imitaţiei la Corneille", adică asupra împrumuturilor textuale pe care autorul şi le face în mod constant lui însuşi, se termină cu următoarea constatare: „...Personalitatea profundă a lui Corneille nu îl predispunea oare la o anumită monotonie formală? Este obsedat de anumite situaţii, de anumite teme; alege bucuros pentru piesele sale subiecte destul de asemănătoare, sub aparenta lor diversitate. Un subiect este pentru el nu numai un pretext pentru compunerea unei opere frumoase, dar şi un prilej de a exprima o realitate corneliană." Nu s-ar putea da o mai bună definiţie a raporturilor dintre estetic şi existenţial. În sfîrşit, într-un articol posterior marelui său studiu, Octave Nadal indică exact ceea ce mai rămîne de făcut în acest domeniu: „Nu au fost nici pînă acum stabilite cu precizie motivele cheie şi nu au fost indicate raporturile şi înrudirile lor interne. S-ar vedea astfel uimitoarea bogăţie şi siguranţă a articulărilor tuturor temelor tratate de la *Mélite* pînă la *Suréna*." [1] Convergenţă, caracter sintetic, obsesie centrală care defineşte o realitate personală, motive cheie, articulaţii: aceste cuvinte de bază ale noii cri-

[1] J. Boorsch, *Yale Romanic Studies, (Studii de romanistică ale universităţii din Yale)*, 1941, p. 101; J. Schérer, *Mélanges Mornet (Miscelanea Mornet)*, p. 61; F. Rostand, *L'Imitation de soi chez Corneille (Auto-imitaţia la Corneille)*, p. 10; O. Nadal, *L'exercice du crime chez Corneille (Crima la Corneille)*, Mercure de France, 1951.

tici sînt regăsite spontan de cercetarea empirică, atunci cînd este suficient de serioasă și de aprofundată. Voința deliberată de a avea o înțelegere unitară și totalitară nu este, cum s-ar putea crede citindu-l pe Raymond Picard, o aberație singulară a cîtorva intelectuali deșănțați și perverși ; ea nu vine nici din pătrunderea marilor curente ale gîndirii moderne în domeniul reflecției literare : este, pur și simplu, o exigență fundamentală a criticii însăși ajunsă la maturitate.

BCUIAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

II

CRITICA — FENOMENOLOGIE

Aşa cum spunea Léo Spitzer, „s-a dus vremea cînd criticul putea să citească comod o capodoperă, fără să se simtă obligat să lege părţile de întreg, exprimîndu-şi cînd aprobarea cînd dezaprobarea, după dispoziţia de moment a sensibilităţii sale eudemoniste..." [1] *Să lege părţile de întreg:* acesta este demersul fundamental al gîndirii moderne, care nu face decît să continue un drum secular. Şi tot Spitzer ne aminteşte că mai aproape de noi, fără să ne mai întoarcem pînă la *Fedru* al lui Platon, Schleiermacher spunea deja că în filologie „detaliul nu poate fi înţeles decît prin întreg şi o explicaţie a detaliului presupune cunoaşterea totalităţii". Dilthey vorbea de „Zirkel im Verstehen", de „înţelegere circulară". Orice cerc se învîrteşte în jurul unui centru şi o înţelegere circulară trebuie să fie unitară, altfel riscă să se împrăştie şi să se volatilizeze. Atunci cînd Taine desemna criticii sarcina de „a oferi spectacolul admirabilelor necesităţi care leagă între ele firele nenumărate, nuanţate, încîlcite ale fiecărei fiinţe umane", el se înşela asupra mijloacelor, dar nu şi asupra scopurilor. Să zicem că orice critică modernă vrea să fie percepere a unei coerenţe depline : ea îşi va propune atunci, în primul rînd să scoată în evidenţă, în obiectul respectiv, anumite *structuri,* adică o configuraţie, o articulare internă de aşa natură încît părţile nu pot fi înţelese decît prin totalitatea pe care o formează, iar detaliile nu sem-

[1] *Lingvistics and Literary History (Lingvistică şi istorie literară),* p. 129.

nifică decît prin ansamblul în care se inserează.[1] Să reţinem că aceste structuri, sau dacă vreţi, aceste totalităţi semnificante şi coerente, nu sînt cu nimic apanajul criticii literare; ele pot fi descoperite la toate nivelele la care omul stabileşte raporturi cu lumea: percepţie (structuri ale lucrului, studiate de gestaltişti), activitate (structuri ale comportamentului, analizate de Merleau-Ponty), vorbire (structuri lingvistice), artă (structuri estetice). Nu este cazul să întreprindem aici o filozofie sau o metafizică a structurii[2], ci numai să-i indicăm consecinţele metodologice, în domeniul care ne interesează. Studierea structurilor literare ţine de o *fenomenologie* proprie, adică de descrierea unei organizări, sau, mai exact, a unei organicităţi interne a operei. Aşa cum am încercat să arăt asupra unui exemplu concret, întrebarea Hermionei: „Cine ţi-a spus-o?" nu poate fi înţeleasă decît dacă este reintrodusă în contextul ei poetic, psihologic şi dramatic imediat (primul emistih al unui vers dintr-o anumită scenă, rostit de un personaj anume într-o situaţie anume). Un sens este mai întîi fragmentar; el semnifică prin ceea ce-l înconjoară şi în cadrul în care se înscrie pentru o percepţie concretă. Astfel, în teatru de exemplu, sensul tragediei se arată încetul cu încetul, din aproape în aproape, din emoţie în emoţie: se spune pe bună dreptate că o piesă este „captivantă". Dar durata trăită nu este aceeaşi pentru conştiinţa fascinată şi pentru conştiinţa reflexivă[3]: timpul criticului care citeşte pe

---

[1] Tot Proust, citat de Spitzer, este cel care defineşte cel mai bine noţiunea de „structură" atunci cînd atrage atenţia că „operele de artă desăvîrşite" sînt acelea „în care nici o tuşă nu este izolată, în care fiecare parte primeşte rînd pe rînd de la toate celelalte raţiunea ei de a fi, după cum le-o impune pe a ei".

[2] În sensul acesta, marele filozof al Structurii este Hegel, pentru care, aşa cum ne aminteşte Sartre (*Situaţii III*, p. 145): „Structura conceptului nu este o simplă juxtapunere de elemente invariabile care ar putea, eventual, să se asocieze cu alte elemente pentru a produce alte combinaţii, ci o organizare care are o asemenea unitate încît structurile ei secundare nu ar putea fi luate în consideraţie separat de întreg, pentru că ar deveni «abstracte» şi şi-ar pierde natura."

[3] Este vorba totuşi de o diferenţă care priveşte nivelul şi nu natura înţelegerii: perceperea sensului, chiar şi aceea imediată şi fragmentară, este *structurată*: versurile, scenele nu pot fi înţelese decît prin această

îndelete și parcurge o operă în toate sensurile ei nu este același cu timpul univoc al spectatorului fascinat de desfășurarea spectacolului. Citit, strigătul Hermionei nu mai este strigătul auzit: el cere noi contexte, apar planuri de semnificație mai îndepărtate, dar la fel de imperioase. Nu fragmentul de scenă sau scena, ci întreaga tragedie, în care strigătul marchează o etapă esențială, și raportul ei cu ansamblul celorlalte tragedii, adică cu întreaga operă a lui Racine luată ca dramaturgie, ca dezvoltare a unei viziuni unice și din ce în ce mai profunde asupra omului.[1] Această fenomenologie literară sau punere în evidență a structurilor operei și a modului lor de articulare presupune un sens imanent operei, sens ce trebuie descoperit. În opoziție cu discontinuitatea și dezlînarea criticii tradiționale, critica modernă, sau pur și simplu serioasă, trebuie să înceapă prin a fi o *lectură sistematică*, în sensul în care lectură înseamnă totdeauna legătură.

În limbaj gestaltist, s-ar putea spune că sensul este o figură sau o configurație care variază în funcție de fondul pe care se detașează. Într-adevăr, o structură nu se oferă decît dintr-o anumită perspectivă. Elementele compoziționale *obiective* (pentru că ele se află efectiv în obiectul perceput) nu se dezvăluie decît unei intenții *subiective* (pentru că orice percepție presupune o conștiință perceptivă). În domeniul de care ne ocupăm aceeași operă poate fi deci decupată după structuri diferite, în funcție de raportul dintre observator și obiec-

---

„atracție exercitată de viitor asupra prezentului și de întreg, chiar și atunci cînd nu există încă, asupra părților", despre care vorbea Sartre (*ibid.*, p. 144). Reflecția criticului nu face deci decît să reia și să explicitеze o mișcare începută de conștiința spontană a spectatorului, ducînd-o la absolut.

[1] Iată punctul în care noua critică se separă radical de cea veche. Aceasta din urmă va fi fără îndoială de acord că o operă formează un întreg, dar acest întreg rămîne, așa cum e logic din perspectiva înțelegerii empiriste, *izolat* (cf. citatul lui G. Couton, p. 104, nota 1). Pentru noua critică, dimpotrivă, opera individuală este, după expresia lui Péguy, membrul unei „familii unite"; întregul pe care ea îl formează devine, la rîndul lui, o parte din totalitatea pe care o constituie ansamblul operelor unui autor și nu-și primește sensul adevărat, adică ultim, decît atunci cînd este situat în acest ansamblu.

tul observației sale, sau mai bine zis în funcție de raportul dintre participant și obiectul participării sale. Dar aici începe drama. Raportul acesta, care ar constitui în știință „ecuația personală" a savantului, devine, atunci cînd este vorba de literatură, o *angajare totală* a criticului, angajare care îl implică atît pe plan intelectual cît și pe plan afectiv. Așa cum spune foarte bine R. Barthes, „orice lectură a lui Racine, oricît de impersonală își impune să fie, este un test de proiecție". Cum ar putea fi altfel? Dacă orice critică implică utilizarea unui sistem de referințe, sistemul acesta, la rîndul său, implică o alegere, pe care R. Barthes o numește, spre indignarea lui R. Picard, „pariul fatal" al criticului. Și totuși, exact despre așa ceva este vorba: de un „pariu", în sens pascalian, pentru că o poziție ideologică, oricare ar fi ea, presupune și manifestă un proiect personal; pariu „fatal", în măsura în care decizia inițială influențează necesarmente întreaga anchetă. Aud deja voci indignate: refuzăm pariul și fatalitatea aceasta, ne mulțumim să delimităm „zonele de obiectivitate", să facem recensămîntul „evidențelor" palpabile, grație cărora vom propune „ipoteze prudente". Cunoaștem deja limbajul acesta: îi aparține lui Raymond Picard. Refuz zadarnic. Acestui Malherbe al criticii îi vom răspunde, precum Pascal: imposibil să nu „pariați", sînteți deja îmbarcat și încă greșit. Așa cum am mai văzut, „certitudinile limbajului" și „coerența psihologică" pe care le invocați nu ascund decît incertitudine și incoerență. Nu există limbaj „neutru" sau „inocent", nu există alibi sau refugiu. Refuzînd un sistem de lectură faceți din această absență a sistemului un sistem, acela al facilității; respingînd orice ideologie dovediți o anumită ideologie, aceea a struțului. Atunci cînd opuneți plin de virtute delirul paranoic al lui Roland Barthes „măsura" proprie unei critici a „dozajului" („să dozezi gradul de afirmație de care ești convins"), această critică cu pipeta nu enunță deloc o evidență primară, independentă de orice sistem: pariați totuși. Pariați pe postulatele unui pozitivism empirist, care crede că ajunge la sens prin juxtapunerea unor semnificații fragmentare, așa cum se credea, în secolul trecut, că se ajunge la obiect adiționînd senzații izolate; pariați că în cele din urmă se va

produce de bine de rău, de la sine, o convergenţă : în amîndouă cazurile nu există convergenţă la sfîrşit decît dacă a existat la început. Atunci cînd Roland Barthes spune că „lucrurile nu semnifică mai mult sau mai puţin, ele ori semnifică ori nu semnifică", ca să-l înţelegem trebuie să începem prin a-l citi.[1] Această „înspăimîntătoare doctrină", cum o numiţi, nu cere cîtuşi de puţin să „compenseze gratuitatea afirmaţiei prin îndrăzneala şi profunzimea ei", ci vrea pur şi simplu să spună, şi cine ar putea să nu fie de acord, că un deta-

[1] Picard îi atribuie lui Barthes, cu multă uşurinţă, exact atitudinea pe care acesta o denunţă. Într-adevăr, Barthes scrie : „se menţionează că în jurul lui 1675 Opera înlocuieşte tragedia ; dar această schimbare de mentalitate este restrînsă la rangul de *circumstanţă*." Comentariul lui Picard : „Or, *rectifică* el imediat, este una din cauzele posibile ale tăcerii lui Racine după *Phèdre*" (pp. 71—72). Şi Picard îl dojeneşte pe Barthes din înaltul erudiţiei sale : mai întîi că tragedia nu este înlocuită de operă, iar apoi „este prudent, atunci cînd crezi că circumstanţa nu este determinantă, să eviţi cuvîntul cauză..." Don Quijote împotriva morilor de vînt ! Iată textul lui Barthes : „...această schimbare de mentalitate este restrînsă la rangul de *circumstanţă* : este una din cauzele posibile ale tăcerii lui Racine după *Phèdre*" (*Despre Racine*, p. 199). Barthes nu „rectifică" nimic în cazul acesta : nu ne propune, aşa cum crede Picard printr-un ciudat contrasens, propria lui teorie, ci dimpotrivă, o explicitează *pe aceea a adepţilor istoriei tradiţionale !* Aceştia, trecînd de la „circumstanţă" la „cauză posibilă", se cred apăraţi de prudenţa ipotezei lor, acea prudenţă atît de îndrăgită de Picard. Or, Barthes nu vrea să spună — şi are perfectă dreptate — decît că „această prudenţă este deja o privire sistematică" : ea nu se exercită, aşa cum îşi închipuie cu naivitate, *în afara oricărui sistem*, şi *nu există gradare decît în interiorul unui anumit sistem de referinţe*. În ocurenţă, a deduce că progresele făcute de operă pot fi una din cauzele posibile ale tăcerii lui Racine, aşa cum fac criticii tradiţionali şi nu Barthes, înseamnă să constitui *posibilitatea* aceasta plecînd de la o schemă interpretativă de asemenea natură încît, fiind date şi puse cap la cap anumite circumstanţe istorice, şi, pe de altă parte, anumite dispoziţii psihologice ale lui Racine, se obţine, ca efect posibil al acestei „cauze", tăcerea lui Racine. Gradul de probabilitate introdus în această cauzalitate nu-i schimbă cu nimic *natura :* rămîne ceea ce este, un postulat metafizic, absurd pe deasupra, în orice caz o manieră globală de a explica raporturile omului şi ale literaturii cu realul.

Dacă oricum există un sistem, Barthes declară în pasajul incriminat că preferă unul mai profund şi mai elaborat : cine ar putea să-l condamne ?

liu sau altul semnifică numai în virtutea unei intenții prealabile și implicite, care *hotărăște dinainte* ce este semnificația, în funcție de postulatele ei. Iar criticul „pozitiv" decide și el tot atît cît și ceilalți : a spune, de exemplu, că *faptul* că Racine era îndrăgostit de actrița Duparc atunci cînd a scris *Andromaque, explică* un lucru sau altul din piesă, presupune un sistem precis de referințe, care pune în relație viața și opera unui autor, conform unei anumite scheme ; luat ca atare, „faptul" acesta nu are, literalmente, *nici un sens*. Și dacă socotim, precum Picard și contrar lui Mornet, că biografia și literatura sînt două realități separate, sau care țin în orice caz de abordări diferite, este și aceasta o decizie, o alegere, un „pariu fatal". Atunci mai bine să fim cinstiți, așa cum cere Roland Barthes, să respectăm regulile jocului și să spunem răspicat ce „sistem de lectură" avem.

Devine ușor de înțeles de ce o anumită critică universitară se dă înapoi înfricoșată, prinsă în flagrant delict de „subiectivism" pe cînd credea că se plimbă printre Idei platonice și Adevăruri obiective. Cine, eu ? Dintr-o dată criticul este incomodat de propria lui persoană. Se simte arătat cu degetul, ca și cum ar fi comis un act de exhibiționism. Atunci cînd vorbește „obiectiv" despre operă, se vede trimis înapoi la subiectivitate. E un cerc vicios. Așa cum am văzut, criticul ne privește cu superioritate, protestează, se prăpădește de rîs. În realitate, rîsul lui e neliniștit : dacă Racine vrea să spună altceva decît spune și dacă Barthes spune altceva decît ceea ce crede că spune, Pingaud poate fi oare sigur că-l interpretează bine pe Barthes ? Încurcată afacere. Nu rezist plăcerii de a cita aici un pasaj din Sartre, scris parcă anume : „...Unii pretind că romancierul se descrie pe sine în personajele lui, iar criticul în critica lui ; dacă Blanchot vorbește despre Mallarmé, unii vor spune că ne destăinuie mai multe despre el însuși decît despre autorul de care se ocupă... Iată unde s-ar ajunge atunci : Blanchot nu s-a văzut decît pe sine în Mallarmé ; prea bine : atunci voi, în Blanchot, nu vă vedeți decît pe voi înșivă. În cazul acesta, cum puteți să vă dați seama dacă Blanchot vorbește despre Mallarmé sau despre el însuși ? Este cercul vicios al oricărui scepticism ; renunțați

deci la podoabe dintr-astea învechite... Bineînţeles — e ruşinos să repeţi asemenea truisme, dar pedanţii noştri sînt atît de proşti şi de superficiali încît trebuie s-o faci — bineînţeles, punctul de vedere al lui Blanchot este personal. Şi de asemenea, oricare ar fi instrumentele pe care le foloseşte, în cele din urmă experimentatorul constată cu ochii *lui* rezultatele experienţei. Dar, dacă într-o anumită măsură obiectivitatea este deformată, ea este şi *revelată*. Pasiunile, spiritul, sensibilitatea lui Blanchot îl determină să facă o anumită conjectură mai degrabă decît o alta ; dar numai Mallarmé va verifica conjectura lui Blanchot. Deprinderile mentale şi afectivitatea unui critic servesc drept „revelatori", pregătesc intuiţia. „Conjectura, adevărată sau falsă, serveşte la descifrare. Adevărată, ea este umplută de evidenţă ; falsă, se şterge indicînd alte direcţii" (*Saint Genet*, p. 517). Subiectivitatea criticului este aşadar iremediabilă. Ca şi pentru percepţie, dezvăluirea obiectivă rămîne un contact personal. Subiectul nu are acces la lume decît din punctul *său* de vedere, situat în spaţiu şi timp, pe fundamentul unei angajări geografice şi istorice pe care nu o va părăsi decît odată cu viaţa.

Trebuie să remarcăm totuşi că această întîlnire cu subiectivitatea sau, mai exact, cu libertatea criticului, nu rezolvă deloc problema : nu face decît să o pună. În textul citat mai sus, Sartre arată foarte bine că, dacă dispoziţiile intime ale lui Blanchot „pregătesc intuiţia", pentru a fi valabilă aceasta trebuie să fie „umplută de evidenţă" : cu alte cuvinte, pe deplin recunoscută şi asumată, subiectivitatea criticului pune în cauză *adevărul* criticii. După părerea lui Sartre, totdeauna cartezian în materie de intuiţie, ar exista un fel de „evidenţă" proprie criticii, ceea ce, bineînţeles, ar rezolva cu eleganţă problema. Dar această evidenţă nu este evidentă, şi scepticismul nu poate fi învins atît de uşor. Spectacolul dezacordului permanent şi complet, în vechea ca şi în noua critică, ne face să fim mai puţin optimişti. În cazul lui Racine de exemplu, în timp ce critica tradiţională continuă să oscileze între interpretarea „păgînă" şi „jansenistă" a operei, viziunea marxistă a unui Goldmann şi descifrarea psihanalitică a unui Mauron nu se suprapun nici o clipă ; şi

chiar în cadrul perspectivei psihanalitice, rezultatele anchetei lui Barthes diferă complet de acelea ale lui Mauron. Unde poate fi găsită atunci evidența care să decidă în privința adevărului și a falsului ? De ce ordin e oare ? Ironiile celor care continuă să se ocupe de confuzia circuitului „Racine-Barthes-Pingaud" sînt absurde atunci cînd încearcă să se debaraseze de o problemă crucială, dar utile atunci cînd o pun. La urma urmelor, superioritatea incontestabilă a noii critici asupra celei vechi este de a nu mai striga cu naivitate împreună cu Sainte-Beuve : „Adevărul, numai adevărul", ci de a pune în sfîrșit, deschis, problema adevărului și de a o integra conștient în cercetările sale.

Fenomenologia literară, așa cum am definit-o, sfîrșește într-adevăr prin a se împiedica de subiectivitatea de nedepășit a fenomenologului. Spre deosebire de ceea ce se petrece cu savantul, „ecuația personală" nu dispare nici o clipă în favoarea relațiilor obiective. „Structurile unui text fixat de multă vreme pe paginile cărții se manifestă și devin sensibile numai în contact cu interogația mea. Diferitele tipuri de lectură aleg și extrag anumite structuri *preferențiale*. Nu este totuna dacă interogăm un text în calitate de istorici, de sociologi, psihologi, stilisticieni sau de iubitori ai frumuseții pure. Căci fiecare dintre abordările acestea are drept efect schimbarea configurației *întregului*, crearea altui context, decuparea altor frontiere în interiorul cărora va domni o altă lege de coerență." [1] J. Starobinski definește aici admirabil miezul problemei. Ambiguitatea operei literare, polivalența care o întemeiază dau din capul locului *mai multe organizări posibile ale aceluiași organism*. Critica structuralistă va pune în evidență un anumit număr de rețele imanente operei : afective, imaginative, simbolice, ideologice etc. Dacă noua critică este definită esențialmente de căutarea „coerenței", din păcate însuși tipul de coerență se schimbă odată cu tipul de semnificație aleasă : de îndată ce se trece de la teorie la practică, școala unității se dezbină.

[1] „Observații asupra structuralismului", *art. cit.*

Ca să înţelegem mai bine, să ne întoarcem la Racine, cîmpul de bătaie preferat al criticii, pe care de trei secole îl acoperă cu morţii ei. Alegerea care hotărăşte natura şi nivelul de semnificaţie la care ne oprim, hotărăşte prin aceasta sensul operei şi pe acela al oricărei literaturi. Dar dacă se decretează, aşa cum face R. Picard, că realitatea literară este numai de ordin estetic? Iată care vor fi consecinţele. Creaţia raciniană apare înainte de toate ca folosire a unei tehnici a cărei valoare se va măsura prin producerea anumitor „efecte" asupra cititorului sau a spectatorului. Realitatea şi coerenţa proprie acestei dramaturii vor fi deci definite în virtutea unor „reguli, legi şi convenţii", personalitatea lui Racine intervenind ca indice diferenţial într-un cadru prestabilit. În spatele alegerii „tehnice" a lui R. Picard se profilează opţiunea radicală a unei metafizici intelectualiste. „Valoarea" unui rezultat tehnic (valoarea estetică) nu e dată de calitatea vreunui material (existenţa raciniană) ci de ordonarea lui (construcţie voluntară şi inteligentă, separabilă de constructor şi valabilă prin definiţie în afara lui, prin efectul ei asupra Celorlalţi). Curăţind „literarul" de „preliterar", despărţind opera de biografie, omul este purificat de ceea ce este accidental şi brut, este ridicat în împărăţia eternă a Spiritului. A privilegia „tehnicul" este, pentru cercetarea literară, o manieră de a îndrepta priviri pofticioase spre Raţiune, de a găsi un substitut modern pentru Universalul abstract al raţionalismului, pentru Eul transcendental. Alegerea unei coerenţe estetice astfel înţeleasă decupează la Racine o anumită viziune a lumii, viziune care este aceea a criticului. Dar literatura înseamnă Universalul concret, omul, nu în claritatea intelectului, ci în opacitatea şi brutalitatea pasiunilor sale. Spre deosebire deci de R. Picard (a cărui opoziţie metodologică faţă de psihanaliză manifestă, aşa cum se întîmplă totdeauna, o opoziţie metafizică), abordarea psihanalitică a literaturii propune un alt punct de vedere asupra omului: a căuta coerenţa proprie teatrului lui Racine în anumite raporturi afective constante (tată-fiu, frate-soră etc.) şi în configuraţia lor, pentru a vedea mai apoi în dramaturgia raciniană

un joc de forţe (Mauron) sau o combinatorie de figuri (Barthes), înseamnă să hotărăşti că adevăratul sens al acţiunilor şi operelor umane nu se află niciodată în urmărirea unui efort conştient şi transparent sieşi, ci în relaţia, totdeauna ambiguă, dintre impulsurile voluntare şi pulsiunile afective care le stau la bază. Iar dacă credem, pe urmele lui Lukács şi ale lui Goldmann, că semnificaţiile veritabile nu sînt de ordin estetic sau psihologic, ci sociologic, nu înseamnă că propunem numai o metodă printre altele ; înseamnă că noi considerăm drept subiect autentic al creaţiei culturale nu individul, ci grupul ; înseamnă că ajungem să definim în interiorul subiectivităţii, o realitate intra-subiectivă, singura capabilă să asigure gradul înalt de coerenţă care constituie opera de artă.

Şi unde mai e Racine în toate acestea ? Avem un Racine al lui Picard, un Racine al lui Mauron, un Racine al lui Barthes, un Racine al lui Goldmann aşa cum l-am avut pe acela al lui Giraudoux şi al lui Thierry Maulnier, pe acela al lui Mornet şi Lemaître, şi cum vom avea, în secolul al XXI-lea, pe acela al lui X sau Y. Toţi aceşti Racine nu se aseamănă deloc între ei şi am fi naivi dacă ne-am mira, de vreme ce „Racine în sine", „adevăratul Racine", „Racine-arhetipul" nu există. Trebuie oare să cădem într-un relativism ironic sau într-un scepticism surîzător sau amar ? Ar fi deopotrivă de absurd. Aşa cum am văzut deja, Picard, Mauron, Barthes, Goldmann, asumînd pe deplin o alegere *subiectivă*, dezvăluie la Racine o realitate *obiectivă*. Nu aceasta este problema. Dificultatea nu este : fiecare cu adevărul său, deci nu există adevăr ; ci, mai degrabă : *cum să legi între ele adevărurile, reale şi contrare, ale fiecăruia ?* Căci semnificaţiile estetice, psihologice, sociologice care ne sînt arătate există într-adevăr în opera lui Racine, dar ele nu se suprapun, după cum nu se suprapun punctele de vedere divergente, alegerile contradictorii care le-au servit de revelatori. Dacă s-ar putea adiţiona perspectivele şi juxtapune metodele pentru a ajunge la un adevăr total, atunci lucrurile ar fi simple : dacă s-ar putea găsi o structură globală şi o coerenţă deplină prin suprapunerea structurilor

parțial coerente, extrase de la nivele semnificative diferite, integrarea lor ar putea să cadă în sarcina unor „super-critici". Din păcate, nu există nici o super-critică, după cum nu există nici o super-viziune care, reunind perspectivele, ar reuși în cele din urmă să perceapă simultan cele șase fațete ale cubului. Una și aceeași lege nefastă este valabilă atît pentru percepția naturală cît și pentru cea estetică : ceea ce revelă în același timp ascunde. De aceea critica (veche sau nouă) este făcută, precum suprarealismul, în primul rînd din *excluderi :* Picard îi șterge dintr-o trăsătură de condei pe Mauron, Goldmann și Jasinski ; Goldmann îi respinge pe Mauron și pe Barthes. E o horă infernală. Departe de a exista vreo concordanță posibilă, există un imperialism real al punctelor de vedere. Feriți-vă mai ales atunci cînd un critic pare a-i lăuda pe toți ceilalți : precum căpcăunul din poveste, nu o face decît pentru a-i devora mai bine. Or, există de fapt în opera literară o convergență a tuturor nivelurilor semnificante ale umanului ; este chiar ceea ce constituie, după părerea noastră, literatura. Nefericirea criticii este că vrînd să expliciteze convergența aceasta implicită o distruge. Ambiguitatea nu se lasă nicicum turnată în tiparul conceptului : pietrificată, se sparge în bucăți. Critica se oprește aici, cu toate structurile pe cap, neputînd să le unească într-o „structură a structurilor", de negăsit. Legile genului tragic, inconștientul colcăitor al lui Racine, contradicțiile nobilimii de robă ne dau, în anumite privințe, o anumită înțelegere a acestui teatru : dar, cum se poate trece de la un ordin de semnificație absolut diferit la un altul ? Cum să le reunești printr-o legătură inteligibilă ? Și cum să privilegiezi în mod arbitrar pe unul dintre ele ? Picard ne spune : Racine, înainte de toate, înseamnă teatru, și teatrul pe vremea lui însemna o anumită realitate ; nu-l veți găsi pe Racine altundeva decît pe scenă. Mauron răspunde : teatrul nu există singur ; opera are un autor, iar autorul proiectează în operă tot ce există în interiorul lui. La care Goldmann răspunde : Racine avea complexul lui Oedip, dar și noi îl avem ; sensul unei opere particulare nu se află într-un complex universal. Veți găsi sensul acesta exact și

adevărata lui coerență în afara individului, în structura grupului său. Greșesc cu toții, în măsura în care au cu toții dreptate, fiindcă Racine înseamnă toate acestea *împreună*; el scrie *cu* — complexul-lui-Oedip-*într*-un-mediu-de-magistrați-sau-de-curteni-*pentru*-teatru, toate acestea la un loc; iar „geniul" lui nu este nimic altceva decît convergența totală a ființei sale în operă. Reflecția critică încearcă să regăsească și să explice convergența aceasta realizată efectiv de artă. Față de literatură, critica este ca brotacul față de bou: își umflă explicațiile precum brotacul corpul, în speranța că-și va egala modelul. Cunoașteți sfîrșitul fabulei. Nefericirea, drama aceasta a criticii despre care vorbeam, să fie oare o tragedie?

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY

BCUIAS/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Partea a treia

Critica și științele umane

BCU IAȘI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

I

ADEVĂR SAU VALIDITATE

Pornită să surprindă opera în unitatea și totalitatea ei, noua critică pune în evidență *mai multe* unități și totalități, sau, dacă vrem să vorbim ca Sartre, o „totalitate detotalizată". Nu există deci o nouă critică, ci mai multe noi critici (sau critici pur și simplu), ireductibile și contradictorii, pe fondul unui proiect comun. Marele merit al lui Roland Barthes este de a fi devenit, primul, pe deplin conștient de problema aceasta și de a fi schițat o soluție coerentă. Se pare într-adevăr că înaintea lui, criticii, vechi sau noi, au avut pe căi opuse o unică ambiție : să spună ceva *adevărat* sau *adevărul* despre Racine. Cunoaștem acum îndeajuns pretențiile de „obiectivitate" ale criticii tradiționale. Frunzărind manifestele teoretice ale lui Mauron sau Goldmann, oricît de opuse ar fi ele, constați că nu se vorbește decît de „adevăr științific". Chiar și Sartre invocă, așa cum am văzut, o „evidență" care ar veni să umple intuiția și să hotărască, ca la Descartes, ce e adevărat și ce e fals. Din păcate, toți acești deținători ai adevărului sînt în război unii cu alții și, în privința aceasta, scepticismul poate fi mai degrabă recuzat decît refutat. Conform ingenioasei propuneri a lui Barthes, singurul mijloc de a ieși dintr-o situație imposibilă este să o răstorni, și singurul mod practic de a învinge scepticismul este să-l *instituționalizezi.*

Marea descoperire a lui Barthes este că în critică adevărul, precum Dumnezeu, nu există. „A face critică nu înseamnă a vorbi just în numele unor principii «adevărate»" (*Eseuri critice*, p. 254). Înțelegerea critică nu este de ordin

„aletic" : ea nu depinde de categoria adevărului. „...Lumea există şi scriitorul vorbeşte, iată literatura. Obiectul criticii este însă cu totul altul : nu «lumea», ci un discurs, discursul altuia : critica este un discurs despre un discurs, este un limbaj *secund*, sau *metalimbaj* (cum spun logicienii), care se exercită pe un limbaj prim (sau *limbaj-obiect*)" (*ibid.*, p. 255). Se vede imediat care va fi consecinţa acestei paralele dintre activitatea critică şi activitatea logică : „...din moment ce critica nu este decît un metalimbaj, înseamnă că sarcina ei nu este deloc de a descoperi «adevăruri», ci numai «validităţi»". Un limbaj în sine nu este adevărat sau fals, ci este sau nu este valid : valid, adică constituind un sistem coerent de semne" (*ibid.*). Se înţelege astfel mai bine de ce „criticul se bucură de o libertate absolută faţă de obiectul său" (*ibid.*, p. 270) : lectura lui trebuie să fie sistematică, dar există o multitudine de sisteme posibile iar logica are aici „*n*-dimensiuni". Libertatea criticului este atunci să „afişeze acest pariu fatal care-l face să vorbească despre Racine într-un anume fel şi nu în altul" (*Despre Racine*, p. 206). De vreme ce, aşa cum am constatat pe larg, pe limbajul racinian prim se poate fonda o varietate contradictorie de limbaje critice (estetic, metafizic, psihanalitic, sociologic etc.), pe care nici un limbaj suprem nu ar putea să le reunească, trebuie să mergem pînă la capăt şi să tragem concluzia care se impune : din clipa în care critica este ratificată „nu de adevăr, ci de propria-i validitate", „orice critică poate explica orice obiect" (*Eseuri critice*, p. 270).

Fără îndoială, aceasta este propoziţia centrală şi cea mai îndrăzneaţă a lui Barthes. Trebuie totuşi să înţelegem foarte bine ce ne spune el şi să evităm contrasensul pe care se grăbeşte Picard să-l comită (*op. cit.*, p. 66), atunci cînd traduce triumfător : deci se poate spune *orice !* Ceea ce, evident, ar fi pur şi simplu o aberaţie. Naivitatea lui Picard mi-o aminteşte pe aceea a duşmanilor ateismului : „dacă Dumnezeu nu există, atunci totul este îngăduit, puteţi să vă ucideţi taţii şi mamele, să vă violaţi surorile şi verişoarele". Barthes nu susţine că se poate spune „orice", ceea ce ar fi absurd, ci „oricum", ceea ce este cu totul altceva. Criticul este liber

să aleagă limbajul sau, dacă preferaţi, nivelul semnificant la care se hotărăşte să se oprească, dar, odată ce alegerea a fost făcută, el se angajează într-un sistem rigid de constrîngeri şi de exigenţe: „Această libertate de principiu... depinde de două condiţii şi tocmai condiţiile acestea, deşi interne, îi permit criticului să ajungă la ceea ce este inteligibil în propria lui istorie: este necesar pe de o parte ca limbajul critic ales să fie omogen, coerent din punct de vedere structural, iar pe de altă parte, să ajungă să satureze în întregime obiectul despre care vorbeşte" (*ibid.*). Devine limpede acum ce voiam să spun atunci cînd scriam că soluţia lui Barthes este de a învinge scepticismul „instituţionalizîndu-l". Într-adevăr, scepticismul nu poate fi definit decît în raport cu căutarea adevărului; iar despre adevăr (exceptînd domeniul Credinţei), se spune foarte bine că este „obiectiv", ceea ce implică concordanţa lui cu un obiect. Răsturnarea operată de Barthes devine clară. Suprimaţi relaţia *externă* dintre un sistem conceptual şi obiectul său; înlocuiţi-o cu rigurozitatea condiţiilor *interne* de coerenţă; substituiţi adecvării înlănţuirea ideilor, iar adevărului validitatea: veţi tăia astfel craca de sub picioarele scepticului. „Surîsul lui hidos" mai stăruie zadarnic pe buze: cu o algebrică lovitură de baghetă, semnul minus este schimbat în plus. Multiplicitatea ireductibilă a limbajelor critice nu mai este un rău care trebuie vindecat, ci însăşi expresia libertăţii, deci a sănătăţii; proliferarea nu mai este simptomul unui cancer, ci indiciul fecundităţii. Printr-un adevărat tur de forţă, scepticismul este învins, fără să fie depăşit, pentru că multiplicitatea nu poate fi depăşită şi pentru că nu există unitate şi totalitate decît la plural.

Soluţia aceasta, simplă şi în acelaşi timp subtilă, are meritul de a fi elegantă şi de a delimita problema cu multă acuitate. În ceea ce mă priveşte însă, nu o găsesc convingătoare. Şi iată de ce Barthes prezintă „condiţiile" care restrîng libertatea criticului ca fiind „interne" („condiţiile acestea deşi interne..."). Dacă lucrul acesta este adevărat pentru prima condiţie — coerenţa —, el nu este însă exact pentru cea de-a doua — saturarea. Posibila „saturare" a operei literare de

către limbajul critic presupune, într-un fel sau altul, un raport de adecvare. Barthes o recunoaşte el însuşi, precizînd că alegerea unui mod sau altul de abordare nu este arbitrară, ci depinde de „exigenţele" şi de „rezistenţele" proprii textului. „Este deci fecundă încercarea criticii de a descoperi în obiectul său acea pertinenţă care să-i permită să-şi realizeze cît mai bine natura ei de limbaj coerent şi în acelaşi timp total..." (*Eseuri*, pp. 270—271). Nu s-ar putea spune mai explicit că, dacă descifrarea critică este reglată *de însăşi raportarea ei la un obiect*, în aşa măsură încît „pertinenţa" devine temeiul „coerenţei", atunci autonomia, autarhia „metalimbajului" critic dispar. Acesta nu se poate închide asupra lui însuşi şi de asemenea, nu se poate justifica numai prin validitatea lui internă, de vreme ce aceasta nu este decît interiorizarea unui raport obiectiv. Raportul acesta, care permite *apoi* descrierii critice să fie coerentă, poate fi real sau imaginar, adevărat (coerenţă efectivă), sau fals (coerenţă imposibilă). Cînd cercetezi mai adînc, noţiunea de validitate o conţine pe aceea de adevăr. Din moment ce limbajul implică o transcendenţă spre lume, el nu mai poate fi judecat după buna lui funcţionare într-un sistem închis, ci după eficacitatea tranzitivităţii sale.

Rămîne deci, în prima fază a gîndirii lui Barthes, un reziduu persistent de adevăr pragmatic, obstacol în calea visului de a găsi un metalimbaj. Deci, nu orice critică poate explica orice obiect. Trebuie refăcut totul. De vreme ce critica nu este decît un limbaj secund, care depinde de fiinţa lui de un limbaj prim, şi anume literatura, trebuie atunci să cercetăm din nou literatura pentru a defini mai bine critica. Or, vă amintiţi că o primă aproximare ajungea să o definească drept o anumită raportare trăită la lume: „Lumea există, scriitorul vorbeşte, iată literatura". Degeaba se făcea mai apoi distincţia între literatură, limbaj care se referă la lume, şi critică, limbaj care se referă la limbaj, căci critica tot nu putea fi împiedicată să se refere, fie şi indirect, prin medierea literaturii, la lume. Pentru a debarasa critica de impuritatea referinţelor alienante şi pentru a-i permite să trăiască în sfîrşit în autarhie, trebuie mai întîi ca literatura însăşi să fie curăţată de orice trimitere prea directă la real, trebuie ca

limbajul să fie separat de transcendenţă sau, cum va spune Barthes, de „tranzitivitatea" lui. Există, după părerea mea, o anumită evoluţie, o anumită reorientare a gîndirii lui Barthes în ceea ce priveşte statutul final al literaturii. Aceasta continua pe nedrept să fie considerată un „semnificant" al cărui interes ar consta numai în raportarea lui la un „semnificat" (psihologic, sociologic, ideologic, istoric etc.). Chiar şi critica „tematică" a lui Poulet. Richard sau Starobinski, decupînd reţele de forme semnificante, „îi recunoaşte operei un semnificat implicit, care este, în mare, proiectul existenţial al autorului" (*Eseuri*, p. 268). Dar literatura nu este nici „expresie", nici „produs", nici „indiciu" : numai o concepţie eronată asupra literaturii angajează critica să se plaseze pe planul iluzoriu al unui „adevăr" care ar consta în stabilirea exactă a raportului dintre o semnificaţie şi un semn. Or, iată ceea ce voi numi, fără îndoială forţînd puţin lucrurile, cea de-a doua fază a gîndirii lui Barthes, a cărei înaintare poate fi, cred, urmărită în însăşi curba lucrărilor sale : „... Literatura nu este decît un *limbaj*, adică un sistem de semne : fiinţa ei nu este în mesaj ci în acest «sistem». De aceea, criticul nu trebuie să reconstituie mesajul operei ci numai sistemul ei, aşa cum lingvistul nu trebuie să descifreze sensul unei fraze, ci să stabilească structura formală care-i permite acestui sens să fie transmis" (*ibid.*, p. 257). Pînă acum, Barthes era fascinat de logică, acum de lingvistică : de fapt nu este vorba de o schimbare, ci de o radicalizare a gîndirii lui. Oricît de „modernă", critica nu mai poate în nici un fel să fie o analiză a conţinuturilor (cum mai era chiar şi în *Michelet*-ul său). Ea nu poate fi decît inventarierea formelor şi a organizării lor, a structurilor semnificante şi a funcţionării lor : în cazul lui Racine, studiere a unui anumit „joc al figurilor", constituirea unei „combinatorii" raciniene, care va explica apoi combinaţia particulară ce se găseşte într-o piesă sau alta. De aici prezentarea atît de frapantă a cărţii *Despre Racine*.[1]. Se precizează

[1] „Acest prim studiu este alcătuit din două părţi. Vom spune, în termeni structurali, că una este de ordin sistematic (ea analizează figuri şi funcţii) iar cealaltă de ordin sintagmatic (reia, extinzîndu-le elemen-

astfel, la Barthes însuşi, ceea ce s-ar putea numi trecerea de la critica semnificaţiilor la critica structuralistă.

Dar, încă o dată, nu trebuie să simplificăm lucrurile şi să-l facem pe Barthes să spună altceva decît ceea ce vrea el să spună. Scriitorul rămîne un om în faţa lumii şi opera sa întreţine totdeauna, într-un fel sau altul, un anumit raport cu lumea. Nu este pur şi simplu vorba de a tăia parîmele pentru ca balonul literaturii să poată urca liniştit în stratosferă. Trebuie să deosebim două moduri de a spune lumea, radical diferite, două limbaje, acela al „scriptorului" şi acela al „scriitorului". Primul limbaj este, în terminologia lui Barthes, „tranzitiv" : el tinde să „transforme imediat realul" (*Eseuri*, p. 265). Avem de a face cu o „vorbire practică" (morală, tehnică, politică etc.) care vrea să depună mărturie, să instruiască, să explice. Cel de-al doilea limbaj, al scriitorului, este „intranzitiv" : legătura lui cu lumea totdeauna *distantă* chiar dacă se prezintă sub forma înşelătoare a unei „explicaţii" sau a unei „doctrine", nu este în realitate decît o interogaţie neîntreruptă şi etern ambiguă : „... De fiecare dată cînd descrierea nu este *închisă*, de fiecare dată cînd este scris suficient de ambiguu pentru a lăsa sensul să scape, de fiecare dată cînd se procedează *ca şi cum lumea ar semnifica*, fără să se spună totuşi ce, atunci opera pune o întrebare, zgîlţîie din temelii ceea ce există, fără să preformeze totuşi ceea ce nu există încă, ea dă suflu lumii : în concluzie, literatura nu îi permite omului să meargă, ci să respire. Acesta este statutul ei limitat..." (*Eseuri*, p. 264). Se poate acum înţelege mai bine ce anume îl opune în mod absolut pe scriptor (sau pe intelectual), scriitorului (sau poetului) : unul îndeplineşte o activitate, celălalt o funcţie. „Scriitorul este acela care-şi *lucrează* vorbirea (chiar dacă e un inspirat) şi se absoarbe funcţional în această activitate care comportă două tipuri de norme : norme tehnice (de compoziţie, de gen, de scriere) şi norme artizanale (de muncă, răbdare, corectare, perfecţionare)"

---

tele sistematice la nivelul fiecărei opere", p. 24, nota 3). Justificarea acestei metode este aceea pe care Barthes o dă abordării structuraliste în general : „Obiectul este recompus pentru a da la iveală funcţii" (*Eseuri*, p. 216).

(*ibid.*, p. 148). Constatăm că, în mod ciudat, Barthes se întîlneşte în această privinţă tocmai cu Picard, care ar putea, credem, să contrasemneze aceste rînduri. Ceea ce-i desparte, în fond, este mai mult o chestiune de stil (abordare uşor colorată de ştiinţele umane, faţă de o abordare tradiţională) decît de gîndire (în ambele cazuri opera literară este definită ca un obiect, produs de o muncă organizată şi valorizat de buna lui funcţionare la nivel estetic). Nu este cel mai mic paradox al acestei „dispute" faptul că Raymond Picard şi Roland Barthes sînt, fără să-şi dea seama, de acord asupra scopului, dacă nu şi asupra mijloacelor criticii. Cînd Barthes scrie că „mult mai mult decît descoperirea semnificatului şi a raportului care îl uneşte cu semnificantul său, atenţia acordată organizării semnificanţilor este aceea care întemeiază o adevărată critică a semnificaţiei" (*op. cit.*, p. 268), el nu face decît să spună în limbajul lui ceea ce Picard se străduieşte să ne spună într-al său, atunci cînd reproşează noilor critici că ei consideră textele „drept o colecţie de semne a căror semnificaţie se află altundeva", în aşa fel încît „opera, prelungită, explicată, justificată dincolo de ea însăşi, nu mai este în operă. Exterioară ei înseşi, ea constă în relaţii care o depăşesc" (*Noua Critică*, pp. 113—114). Nu ne-am putea da prea bine seama de ce dintre toţi noii critici, pe care îi detestă, Raymond Picard l-a ales drept calul său de bătaie pe cel mai blînd, singurul care doreşte o „coexistenţă paşnică" a criticilor [1], dacă ura n-ar fi şi ea o afinitate electivă şi dacă Roland Barthes nu i-ar semăna ca un frate care a apucat-o pe căi greşite şi nu ar fi, întrucîtva, un *alter ego* demonic.

[1] „Am visat adesea o coexistenţă paşnică a limbajelor critice sau, dacă preferaţi, o critică «parametrică» care şi-ar modifica limbajul în funcţie de opera care îi este supusă, desigur nu din convingerea că ansamblul acestor limbaje ar ajunge pînă la urmă să epuizeze odată pentru totdeauna adevărul operei, ci cu speranţa că din limbajele acestea variate (dar nu infinite, pentru că supuse anumitor sancţiuni), s-ar ivi o formă generală care ar fi însăşi inteligibilitatea pe care epoca noastră o dă lucrurilor... în concluzie, pluralitatea simultană a limbajelor critice poate fi justificată tocmai pentru că există de pe acum în noi o formă generală a analizelor, un clasament al clasamentelor, o critică a criticilor" (*Eseuri critice*, p. 272).

într-adevăr, ce poate fi mai apropiat de punctul de vedere al lui Picard decît această ultimă definiție dată de Barthes criticii? „Ea caută să dezvăluie funcționarea unui anumit aparat, verificînd articulația pieselor, dar lăsîndu-le totodată să *joace...*" (*op. cit.*, p. 271). Există desigur o diferență radicală și esențială între Barthes și Picard: acesta din urmă nu se ocupă decît de semnificații „clare" și trece astfel pe lîngă fenomenul fundamental al expresiei literare, în timp ce primul afirmă, pe bună dreptate, că sensul estetic este totdeauna un sens ambiguu, un sens „decepționat", — în așa fel încît în cele din urmă adevărurile unuia sînt superficiale iar greșelile celuilalt fecunde. Dar, pe plan hermeneutic, în ambele cazuri atentă să nu se rătăcească în căutarea unui „altundeva" semnificant", critica se definește și se justifică ca studiu formal al structurilor literare, chiar dacă formalismul acesta este înțeles în mod diferit. În amîndouă cazurile, ea refuză să aibă drept obiect raportul exact dintre operă, autorul ei și lumea reală, privilegiind „distanța" literară, diluînd la extrem legătura dintre artă și existență, pentru că nu poate tăia definitiv acest cordon ombilical. În sfîrșit, în amîndouă cazurile — și nu poate fi o întîmplare — apare aceeași dorință pioasă de a găsi o convergență ultimă care, puțin cîte puțin, în ultima instanță sau, dacă vreți, la sfîrșitul istoriei, va reuși să reunească diversele nivele semnificative, așa cum piesele unui puzzle ajung pînă la urmă să se îmbuce unele într-altele, realizînd integrarea tuturor criticilor într-o critică mai mare.[1]

Onestitatea intelectuală mă obligă să repet aici, pentru Barthes, obiecțiile aduse anterior poziției lui Picard, cu care se întîlnește asupra acestui punct capital. Dorința de a găsi „o convergență finală", „o coexistență pașnică" nu este nevinovată: în măsura în care, chiar după expresia lui Barthes, dorința aceasta este un „vis", ea se știe neputincioasă; în loc să-și atingă obiectul printr-o mișcare deliberată, îl așteaptă de-a gata de la mișcarea Istoriei. Dacă Barthes este primul care a inventat soluția pluralismului instituțional, el este ultimul care să se mulțumească cu ea și păstrează, stăruitoare,

[1] Cf. pentru Picard, p. 105; pentru Barthes, p. 130, nota 1.

nostalgia Unităţii pierdute. În fond, „pluralitatea limbajelor critice" nu este o soluţie, ci un rău mai mic, în aşteptarea momentului cînd se va aboli într-un „clasament al clasamentelor" şi o „critică a criticilor". Pot fi eu oare convins de un relativism sau de un perspectivism de care Barthes însuşi nu este satisfăcut? Şi aş putea oare să mă mulţumesc să visez această convergenţă ultimă a limbajelor critice, în loc să fac din ea tema majoră a căutărilor mele? Dacă această convergenţă este dorită, ca şi în cazul lui Picard, aceasta se întîmplă din cauza lipsei mijloacelor de a o realiza: ei aşteaptă să se facă, încetul cu încetul, o sinteză pasivă a punctelor de vedere, pentru că acestea nu pot fi depăşite într-o sinteză activă, adică *în mod dialectic*. Iată-ne, cred, în miezul problemei. Ştiu prea bine că şi Barthes invocă o dialectică şi că subliniază faptul că „activitatea critică ajută în mod dialectic în acelaşi timp la descifrarea şi la constituirea" acelei „forme generale care ar fi însăşi inteligibilitatea pe care epoca noastră o dă lucrurilor". Dar nu văd cum poate fi posibilă, din punctul său de vedere, o dialectică. Gîndirea căreia el îi cere modelul de inteligibilitate al criticii, adică logica sau lingvistica, este, prin definiţie, o „gîndire *analitică*". Barthes este primul care ne avertizează că aceste mari sisteme formale nu clădesc decît o vastă tautologie [1]: or, dintr-o tautologie nu s-ar putea scoate în nici un fel o dialectică, proces care presupune tocmai spargerea identităţii şi trecerea ei în alteritate. Gîndirea tautologică nu poate decît să se învîrtească la nesfîrşit în cercuri elegante şi precise. „Metalimbajul" critic care constă, după părerea lui Barthes, în „acoperirea" operei interogate şi nu în „descoperirea ei" [2], nu ar putea niciodată să-şi întîlnească obiectul: este sortit să-l dubleze, adică să *reflecte* contradicţii pe care, prin însăşi natura lui, este incapabil să le

---

[1] „...discursul critic — ca şi discursul logic dealtfel — nu este niciodată decît tautologic: el constă în cele din urmă în a spune cu întîrziere, dar plasîndu-se în întregime în această întîrziere, care astfel nu este insignifiantă: Racine este Racine, Proust este Proust..." *Eseuri*, p. 256. „Întîrzierea" lui Barthes nu rupe cu nimic tautologia aceasta: o *dublează* dacă se poate spune aşa.

[2] *Ibid.*

rezolve. După părerea mea, greşeala lui Barthes ca şi a lui Picard (şi ea explică asemănările ciudate dintre demersuri întru totul opuse) este de a lua opera literară drept un *obiect* şi deci de a vrea să regleze înţelegerea lui după modurile obiective de gîndire.

Or, o spunem încă o dată, opera este un fals obiect, un obiect-subiect, suport obiectiv al unei intenţii subiective, singura care permite surprinderea sensului şi a articulaţiei proprii operei. Nu există „rotiţe" şi nici „piese" sau „articulaţii" pe care ar trebui să le facem „să joace" : voi repeta pentru Barthes ceea ce i-am spus lui Picard (*vide supra*, p. 100). Aparatul tehnic nu este decît vehiculul unei viziuni. „Organizarea semnificanţilor", după expresia lui Barthes, „structurile literare", după aceea a lui Picard, nu sînt prin nimic realităţi autonome : semnificantul nu poate niciodată să fie rupt de semnificat şi nici literarul de existenţial. Pe scurt, *arta nu este niciodată artizanat.*[1] Şi de aceea criticul nu se găseşte niciodată în faţa unei opere, ca savantul în faţa unui obiect, în postură de observator : el interoghează opera ca apariţie a Celuilalt, într-o relaţie de participare : în termeni heideggerieni, raportul dintre critic şi operă nu este niciodată „a fi la...", ci „a fi cu...". Barthes o ştie mai mult decît oricare altul, el care a exprimat cel mai bine angajarea *totală* a criticului în aventura criticii : trebuie să *ne întoarcem* la primul Barthes, la cel de dinaintea tentaţiei „structuraliste" şi a „conştiinţei sintagmatice"[2], în sensul în care el însuşi deosebeşte

---

[1] Jean Rousset, unul dintre criticii care s-au preocupat cel mai mult de formele şi structurile literare, este cel care ne pune cel mai bine în gardă împotriva unei interpretări reificante : „Să ne păzim deci de tentaţia de a concepe creaţia la modul mecanic sau artizanal ; creaţia nu este fabricare. Departe de a fi o trecere de la interior la exterior, de la subiect la obiect, ea trebuie să ne apară ca un demers totdeauna interior, care nu recurge la materiale şi la tehnici, la mijloacele limbajului şi la formele naturale decît pentru a le interioriza." *Op. cit.*, VI.

[2] „Conştiinţa sintagmatică este conştiinţa raporturilor care unesc semnele între ele chiar la nivelul discursului, adică esenţialmente constrîngeri, toleranţe şi libertăţi de asociere a semnului. Conştiinţa aceasta a marcat lucrările lingvistice ale şcolii de la Yale şi, în afara lingvisticii, cercetările şcolii formaliste ruse..." „Imaginaţia semnului", în *Eseuri*, p. 209.

doi Robbe-Grillet, unul „chose"-ist, care „purifică lucrurile de sensul nedorit pe care oamenii îl depun fără încetare în ele", celălalt „umanist", pentru care semnul trimite la o semnificaţie care rămîne de descifrat şi prin care lucrurile „fără să redevină totuşi simboluri... regăsesc o funcţie mediatoare spre *„altceva"*. Dealtfel, aventura conjugată a lui Robbe-Grillet şi Barthes este dintre cele mai edificatoare : hotărît să ia şi să înţeleagă literatura ca „sistem de semne", Barthes este în mod firesc atras de scriitorii care par a pune o distanţă cît mai mare între semnificant şi semnificat, de exemplu Brecht prin „distanţarea" teatrală, Robbe-Grillet prin „obiectivitatea" romanescă. Toată arta acestuia din urmă „este de a da obiectului un «a fi acolo» şi de a-l face să nu mai fie un «a fi ceva»", „el desparte fără milă vizualul de releurile sale", ia lucrurilor „orice posibilitate de metaforă" [1] : literatura aceasta plană, sfidînd orice interpretare simbolică sau poetică, ar face necesară o adevărată critică a formelor şi a structurilor semnificante prin ele însele. Or, chiar Robbe-Grillet este acela care a contestat cel mai categoric această „obiectivitate" pe care se părea la început că ar fi acceptat-o (este unul dintre cele mai curioase cazuri de fascinare a unui scriitor de către un critic, sau, dacă vreţi, de revelare prin

[1] *Eseuri*, pp. 199, 201, *passim*. Într-un pătrunzător articol, „Omul şi semnele" (*Critique*, 1965) consacrat lui Barthes, G. Genette arată foarte bine că preocupările „semiologice" ale acestuia traduc de fapt „o alegere existenţială" : împotriva „naturalizării culturii", împotriva semnificaţiilor „redundente şi supraalimentate" ale limbajului, Barthes ar vrea să redea semnelor puritatea eliberată de conotaţii „viscerale". Regăsim aici, pe planul criticii, aceeaşi obsesie pe care o are Robbe-Grillet pe planul romanului : în amîndouă cazurile, „dorinţa de a îngreuna semnificaţia cu toată garanţia naturii provoacă un fel de greaţă" *(Mitologii)* ; în amîndouă cazurile este vorba, după expresia pe care Genette i-o aplică lui Barthes, de o „asceză" sau de un „catharsis", destinate să elibereze obiectul sau semnul de pelicula de sens depusă de Istorie — şi, vom adăuga noi, de imaginaţia poetică. Dorinţa lui Barthes de a „de-mitologiza" lumea este corespondentul exact al dorinţei lui Robbe-Grillet de a „detragediza" realul. În ceea ce mă priveşte, mi se pare că în ambele cazuri această „alegere existenţială" nu este autentică şi dovedeşte în acelaşi timp o mistificare a conştiinţei în raporturile ei cu lumea şi o alienare istorică a civilizaţiei tehnocratice.

altul) : literatura şi tehnica lui „obiective" nu sînt decît o altă manieră de a reda subiectivitatea, a cărei explorare creatoare, şi nu imitativă ca în romanul clasic, este ţelul romanului. „Decepţionarea" voită a sensului (pe care Barthes o remarca cu justeţe şi care constituie în cazul acesta originalitatea tehnicii) are aşadar, la rîndul său, *un sens* : Bruce Morrissette a putut să-l stabilească la nivel psihanalitic, Lucien Goldmann la nivel sociologic.[1] Lumea, aşa cum apare ea la Robbe-Grillet, nu este pentru conştiinţă decît un mod de a fugi de sine ; „obiectul" pur nu este decît reversul unei rele credinţe a omului care se vrea „fără calităţi" ; dar „insignifianţa" sa semnifică : ea spune o nelinişte şi o istorie, acelea ale depersonalizării individului în societatea industrială avansată, după cum luxul detaliilor balzaciene spunea plăcerea burgheză de a Avea, la începuturile ei. Decepţionare a sensului, desigur : dar cu condiţia ca lucrul acesta să devină un indice pozitiv şi nu unul negativ, să fie considerat o bogăţie, şi nu o lipsă.

Dacă Barthes are deci deplină dreptate să sublinieze ambiguitatea de nedepăşit a oricărei literaturi, trebuie să ne amintim că există, după cum spunea Merleau-Ponty, o ambiguitate proastă şi una bună. După părerea noastră, ambiguitatea constitutivă a expresiei literare, mai spunem încă o dată, nu este aceea care tinde spre un fel de „grad zero" al semnificaţiei, ci aceea care implică o supra-semnificaţie, nu aceea care presupune absenţa sau ştergerea conţinuturilor, ci aceea care se bazează pe inepuizabila lor densitate. Cu alte cuvinte, sîntem perfect de acord cu Barthes că activitatea critică nu ar putea pretinde „să descifreze" sensul unei opere, dar nu pentru că acesta ar lipsi, ci dimpotrivă, pentru că există excedînd orice interpretare posibilă, după cum ambiguitatea şi realitatea lumii se află în întregime în excedentul ireductibil al lucrului perceput asupra actului de percepţie. În literatură, ambiguitatea nu este nimic altceva decît *surplusul* acesta al operei finite în

[1] Bruce Morrissette, *Les Romans de Robbe-Grillet (Romanele lui Robbe-Grillet)*, éd. de Minuit ; Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman (Pentru o sociologie a romanului)*, Gallimard.

raport cu intenţia care i-a dat naştere, şi valoarea reuşitei se măsoară tocmai în funcţie de această profunzime. Dar trebuie să distingem diferite grade sau stadii de ambiguitate literară, după tipurile de intenţie. Decizia lui Barthes de a vedea în *orice* literatură un sens „decepţionat" nu este, ca să-i reluăm vocabularul, inocentă : ea traduce un gust, adică o alegere personală care face dintr-un *moment* al istoriei literare (Kafka, Robbe-Grillet) *esenţa* literaturii.

O relaţie prea exactă, prea directă cu realul, o afirmaţie prea brutală l-ar face pe scriitor să cadă în categoria scriptorului : scriitorul nu poate niciodată să fie „dogmatic". Iată cuvîntul-cheie şi, în această privinţă, Barthes este anti-Sartre sau, mai exact, un Sartre care ar extinde asupra întregii literaturi dreptul de exteritorialitate pe care *Ce este literatura ?* îl rezerva poeziei. Sartre spunea : poezia înseamnă cine pierde cîştigă. Barthes generalizează : literatura înseamnă totdeauna „întrebarea, minus răspunsul". Formula este frumoasă, dar nu subscriu la ea. Dimpotrivă, literatura mi se pare a fi suma răspunsurilor posibile la întrebările reale pe care şi le pune un om şi, prin el, o întreagă epocă, o civilizaţie, în ultimă instanţă, umanitatea. Dacă excludem răspunsul la întrebare, va trebui oare să-i expulzăm din împărăţia literelor pe Dante şi Voltaire, pe Corneille sau Hugo, pe Claudel sau Brecht, oameni ai vorbirii „tranzitive" şi „practice", dacă aşa ceva există, şi prin ce vicleşug vom rupe această vorbire de sensul „deloc „decepţionat", ci dimpotrivă, „triumfător", pe care ei voiau să i-l dea ? Ne vom lipsi oare de acum înainte de *Discursurile funebre* ale lui Bossuet, sau de *Provincialele* lui Pascal pentru că sînt lucrări menite să edifice sau să combată ? Desigur, literatura nu poate fi niciodată pur şi simplu propagandă. Dacă interesul *Provincialelor* nu ar sta decît în apărarea janseniştilor împotriva Iezuiţilor, şi dacă intenţia apologetică ar absorbi totalitatea semnificaţiilor operei, de mult n-ar mai fi citit-o nimeni. Sîntem perfect de acord cu Barthes că literatura se defineşte totdeauna, chiar atunci cînd se vrea eficace, printr-o anumită distanţare, o anumită disponibilitate care împiedică risipirea clarităţii intenţiei în vidul

unei semnificaţii transparente. Există totdeauna un „joc", un „prea mult" în expresia literară : în această privinţă, scriitorul este, în comparaţie cu scriptorul, cel care „adaugă". Acestea fiind spuse, ambiguitatea poate deci să coexiste cu claritatea, cu condiţia să o prelungească, să fie „mister în plină lumină", sau să se arate deschis şi explicit ca în *Mizantropul* lui Molière sau *Castelul* lui Kafka. Aceeaşi condiţie care defineşte pragul absolut al literaturii îi permite totodată să se angajeze : poate să existe, există chiar de la epopee şi pînă la predicile religioase, o literatură „dogmatică" a scriitorilor şi nu a scriptorilor, în măsura în care plenitudinea operei, ca şi aceea a vorbirii autentice, depăşesc totdeauna intenţia semnificantă care le animă. Nu este deci vorba, aşa cum ar vrea Barthes, de a despărţi interogaţia, singura esenţială, de răspunsurile contingente pe care şi le dă. Dacă-l luăm pe Claudel fără creştinism sau pe Brecht fără comunism nu înseamnă că ne instalăm în literatură, ci în vid. Trebuie să ne dăm seama că, la un anumit grad de luciditate şi de credinţă, orice răspuns uman îl priveşte pe orice om. Opera aceasta creştină sau comunistă îşi păstrează întreaga valoare pentru mine, care pot să nu fiu nici una nici alta, dacă autorul a ştiut să dea destulă intensitate răspunsului pentru ca acesta să se transforme în întrebare care să mă emoţioneze şi să mă obsedeze. Pe de altă parte, am văzut că suspendarea sensului semnifică ; faptul că Vigny nu dă un răspuns lui Cristos sau Kafka Arpentorului este şi acesta un mod de a răspunde. În dialectica chestionării, este imposibil să separi întrebarea de răspuns, ca doi poli opuşi : la un moment dat, orice răspuns devine întrebare şi orice întrebare răspuns. Privilegierea unei Literaturi a Întrebării sau a unei Literaturi a Răspunsului este fie arbitrară fie imposibilă. Literatura înseamnă totdeauna a da un răspuns punînd o întrebare şi a pune o întrebare dînd un răspuns. Aceasta e natura conştiinţei : să fie întotdeauna „dătătoare de sens", „non-sensul" să nu poată fi gîndit, iar sensul să nu poată fi niciodată „oprit".

Această reflecţie asupra statutului literaturii, întreprinsă pe urmele lui Barthes şi, la nevoie, împotriva lui, ne va per-

mite să definim mai exact statutul criticii : căci *realitatea* din domeniul literaturii și *adevărul* din domeniul criticii sînt alungate prin una și aceeași operație. Într-adevăr, dacă limbajul literar nu este decît un sistem de semne, a cărui ființă nu este într-un mesaj oarecare, ci numai în structura lui formală și a cărui valoare, în consecință, nu rezidă într-un raport oarecare cu concretul, ci numai în buna lui funcționare internă, atunci critica, limbajul secund care are drept obiect limbajul acesta prim, ține necesarmente de aceleași criterii, căci criticul „face și el parte din literatură". [1] O operă nu este nici adevărată nici falsă : este doar validă sau nu ; tot așa stau lucrurile și în ceea ce privește critica. Or, statutul „irealist" al literaturii, după expresia lui Barthes, care e unul și același lucru cu statutul său „lingvistic", se bazează pe o concepție intranzitivă și mutilată a limbajului : faptul de limbaj nu este deloc epuizat de existența lui lingvistică, și nici semnificația lui de funcționare. Ar însemna să confundăm, după distincția capitală operată de Merleau-Ponty, „vorbirea vorbitoare" și „vorbirea vorbită", actul primordial prin care vorbesc și produsele acumulate prin actul de a vorbi în istorie ; într-un cuvînt, ar însemna să luăm limbajul drept limbă. [2] Or, dacă limba este limbajul depus în lexic și reconstituit de sintaxă, pe scurt limbajul mort a cărui descriere ține de lingvistică, în schimb o limbă moartă devine limbaj viu prin mișcarea existenței personale care se mulează pe el și care *îl scoate afară*, spre lume și spre ceilalți, ca mijloc de a fi și totodată de a face împreună cu ceilalți, ca *praxis*. Dimensiunea aceasta *transcendentă* a limbajului, pe care am desco-

---

[1] *Despre Racine*, p. 206.

[2] Puterea lingvistică pe care copilul o asimilează atunci cînd își învață limba nu este o sumă de semnificații morfologice, sintactice și lexicale : cunoștințele acestea nu sînt nici necesare nici suficiente pentru a dobîndi o limbă, și actul de a vorbi, odată dobîndit, nu presupune nici o comparație între ceea ce vreau să exprim și ordonarea noțională a mijloacelor de expresie pe care le folosesc", Merleau-Ponty, „Sur la phénoménologie du language" („Despre fenomenologia limbajului") în *Signes (Semne)*, p. 110.

perit-o deja la nivelul vorbirii empirice şi cotidiene [1], este amplificată şi înnobilată de scrierea literară. Dacă literatura este, după definiţia dată de Barthes, interogaţie, orice interogaţie este neapărat interogaţia *a* ceva sau *a* cuiva : ea impune transcendenţa lumii şi a celuilalt. De aceea Sartre vedea pe bună dreptate în fenomenul limbajului un simplu caz particular al relaţiilor noastre cu Celălalt, iar Merleau-Ponty, cu şi mai multă exactitate încă, „un caz eminent al intenţionalităţii corporale". [2] În acest sens, orice gest corporal, „fiecare act de expresie literară sau filozofică contribuie la împlinirea dorinţei de recuperare a lumii, dorinţă care a fost rostită odată cu apariţia unei limbi, adică a unui sistem finit de semne care pretinde că este capabil în principiu să capteze orice fiinţă care i s-ar prezenta". [3] Nici că s-ar putea spune mai bine : sistemul acesta de semne care este într-adevăr limbajul, nu este menit să se învîrtească ca o veveriţă în cuşcă, spre marea bucurie a lingvistului, ci constituie o lucrare a omului şi o luare în posesie a lumii, care deschid acţiunii şi gîndirii vastul cîmp al adevărurilor. Unul şi acelaşi act, printr-o operaţie opusă aceleia a lui Barthes [4], articulează limbajul

---

[1] Cf. p. 77.

[2] Sartre, *Situaţii I*, p. 237 ; Merleau-Ponty, *Semne*, p. 111.

[3] *Semne*, p. 119.

[4] Acesta este miezul dezbaterii şi deşi nu vrem să complicăm eseul cu o discuţie filozofică, ce i-ar depăşi cadrul, ni se pare esenţial să insistăm asupra acestui punct. Statutul literaturii, şi deci al criticii, este direct legat de statutul pe care îl dăm limbajului. „Formalismul" lui Barthes în domeniul criticii literare ţine aşadar de o filozofie a limbajului pe care a exprimat-o chiar el cu multă claritate : „Eşti condus astfel la statutul fatalmente irealist al literaturii, care nu poate «să evoce» realul decît printr-un releu, limbajul, releul acesta găsindu-se el însuşi într-un raport instituţional şi nu natural, cu realul" (*Eseuri*, p. 264). Într-un alt text, Barthes îşi precizează şi mai bine ideea : nu numai că literatura are un statut irealist, dar, „departe de a fi o copie analogică a realului, *literatura este, dimpotrivă, însăşi conştiinţa irealităţii limbajului :* literatura cea mai «adevărată», este aceea care se ştie cea mai ireală..." (*ibid.*, p. 164). Statutul acesta de irealitate se motivează dublu : mai întîi limbajul este un discontinuu care „decupează cu furie continuitatea aceasta care se găseşte înaintea mea ; apoi, sensul cuvintelor „se naşte poate nu atît din raportul lor cu obiectul pe care îl semnifică, cît din raportul lor cu alte cuvinte, asemănătoare şi totodată

la o transcendență și îl hărăzește adevărului. Dacă limbajul este esențialmente efort de recuperare practică și simbolică a ființei, lucrul acesta este cu atît mai adevărat pentru limbajul literar, care nu este deloc un sub-limbaj, ci un supra-limbaj, în care omul nu mai exprimă cutare sau cutare aspect specializat de activitate, ci sensul total al existenței sale.

---

diferite" (*ibid.*). Așadar, raporturile de semnificație s-ar constitui *în interiorul* limbajului, ca „valide" în măsura în care sînt coerente, dar nu ca „adevărate", adică trimițînd la o realitate exterioară discursului. Această teorie „instituțională" a limbajului, care îl condamnă să fie lipsit de orice relație cu natura, pentru a fi pură corelație, mi se pare falsă: 1. Realul nu este deloc „continuul" acesta inefabil despre care vorbește Barthes, și pe care discontinuitatea limbajului l-ar trăda. Percepția ne dă o lume structurată de „figuri" care apar pe un „fond", care devine la rîndul său „figură" pe un alt „fond", după o articulare pe care studiile gestaltiste au pus-o foarte bine în evidență. Așa cum a arătat Heidegger încă din lucrarea *Sein und Zeit*, articularea limbajului este ea însăși, într-un anumit mod, articulată pe articularea lumii: există un raport *ontologic* între limbaj și realitate. Cuvintele întreține deci raporturi între ele doar pe baza raportului lor cu obiectul pe care-l semnifică. Așa cum preciza Sartre într-un articol recent (și se poate spune că în această privință există o convergență între ultimul Husserl, primul Heidegger, Sartre și Merleau-Ponty, împotriva pozitivismului structuralist), „...există ceva în obiect care semnifică limbajul, care îl hărăzește să fie limbaj, care îl cere și care definește cuvintele, există în același timp ceva în semnificație, adică în limbaj, care trimite mereu la semnificant și îl califică din punct de vedere istoric, în ființa lui; în așa fel încît limbajul... îmi apare drept ceea ce mă desemnează, în măsura în care fac un efort să desemnez obiectul" („Scriitorul și limba sa", *art. cit.*). 2. Decurge de aici că limbajul posedă o dublă putere de *prezentificare*, obiectivă și subiectivă, o dublă legătură cu realitatea de enunțare și de exprimare, prin care, atunci cînd spun lumea, sînt spus de lume. Nimeni nu este mai conștient decît poetul de acest *adevăr* al limbajului (și nu este o întîmplare că demersul lui Barthes este, așa cum nota G. Genette, opus aceluia al poetului). „Iată ceea ce, după părerea mea, face poezia să înceapă. Dacă spun «focul» ... la modul poetic, cuvîntul acesta nu evocă pentru mine numai focul în natura lui de foc — ceea ce poate să rețină conceptul, cu *prezența* focului în orizontul vieții mele, desigur nu ca un obiect, analizabil și utilizabil... ci ca un zeu activ, înzestrat cu putere", zeu pe care ni-l va descrie Bachelard. În continuarea acestui frumos text, Yves Bonnefoy întemeiază, dincolo de fragmentarea lingvistică și conceptuală, veracitatea ontologică a limbajului: „...De vreme ce limba este o structură, ea poate, în însăși esența ei, mai înainte ca vreo formulă să-i fi exteriorizat obiectul, să facă un *cifru* din unitatea pe care o poartă cu sine orice structură, și deci să urce odată cu mine, în acea

E întru totul adevărat, așa cum spune Barthes, că scriitorul este „acela care își lucrează limbajul", dar a te instala în limbaj nu înseamnă totuși a te închide în el. Dealtfel, chiar dacă ai vrea să o faci, ar fi imposibil : nu te poți retrage *în* limbaj, după cum nu te poți retrage *în* conștiință : este un vid care face ca lumea să se ivească din toate părțile. Vorbirea, ca și imaginea, nu sînt realități autonome : sînt acte intenționale care se definesc ca o anumită raportare la concret.[1] Tot așa cum a vorbi nu este un act gratuit, a scrie

---

clipă în care se hotărăște totul, către unitatea realului. Limba — și de aceea s-a vorbit de *logos*, de „verb" — pare a promite dincolo de aspectele ei conceptuale aceeași unitate pe care o promite existența dincolo de aspectele care au fragmentat sensibilul... cuvîntul îmi va propune atunci, scînteiere a unității, nu să resoarbă realitatea în sens, ci invers, sensul în participarea mea la realitate" („Poezia franceză și principiul de identitate", *art. cit.*). 3. În opoziție cu comunicarea conceptuală a scriptorului, care ușurează semnul la maximum (în această privință modelul rămîne comunicarea științifică, în care limbajul instaurează cea mai mare distanță posibilă între semnificant, cel matematic de exemplu și semnificatul sensibil : de unde fascinația lui Barthes pentru ceea ce el numește, în sensul matematic al termenului, „eleganța" limbajului), scrierea literară începe cu ceea ce s-ar putea numi *naturalizarea limbajului*, îngreuierea care îl constituie ca *natură în raport analogic cu Natura*. Și de data aceasta, Sartre o spune admirabil : „Atunci cînd vorbește despre o masă, un prozator sau un scriitor scrie cîteva cuvinte despre ea, dar în fond le scrie de așa manieră încît — portivit ideii sale pur subiective — ansamblul acesta să fie un fel de reproducere sau de producere a mesei, în așa fel încît ea să coboare întrucîtva în cuvinte. Astfel, dacă aș descrie masa pe care o aveți în fața ochilor, ar trebui să dau în însăși structura frazei ceva care să corespundă lemnului pătat, despicat, greu etc., lucru care nu este deloc necesar atunci cînd e vorba de o comunicare pură" (*art. cit.*). Pe scurt, scriitorul este *„cel care în ciuda greutăților face ca obiectul descris să intre în frază"* (*ibid.*). Ceea ce face din Claudel, de exemplu, un poet extraordinar, este faptul că la el, în ultimă instanță și în cele mai bune momente, limbajul *devine real*. Înțelegerea modului în care este posibilă această „prezentificare" sau „materializare" a lumii în limbaj rămîne, bineînțeles, o problemă infinit de complexă și care presupune o întreagă fenomenologie a raporturilor dintre sensibil și imaginar : pentru discursul nostru este suficient să știm că această prezentificare există într-adevăr în literatură și constituie însăși definiția ei.

[1] Visul flaubertian al unei cărți „care să nu depindă decît de sine" vis atît de drag unora dintre „noii romancieri", nu este decît un mit al conștiinței moderne și, așa cum am mai spus, o formă a alienării ei.

nu este deloc un verb intranzitiv : scrii ceva, pentru cineva ; nu scrii ca să scrii. Desigur, poți oricînd să „scrii singur", la fel cum vorbești singur, și există o patologie a scrierii după cum există una a conștiinței. Este prea bine cunoscută acea boală a conștiinței care tinde să se închidă în ea însăși și pe care psihologii o numesc autism. La fel, există astăzi o literatură autistă, care pretinde să-și fie ei înseși propriul univers și să-și creeze propria lume în afara lumii. Iluzia aceasta, pe care o găsim exprimată de Robbe-Grillet [1] și al cărei teoretician spiritual și subtil este Barthes, a putut să fie, practic, fecundă : paradisul literaturii e pavat cu teorii false, precum iadul cu intenții bune. Contrar părerii lui Robbe-Grillet, scriitorul are totdeauna ceva *de spus* ; și ceea ce are el de spus nu poate fi despărțit de *modul* în care spune (este de fapt ceea ce deosebește literatura de eseul ideologic sau de expozeul filozofic) ; modul de a spune, la rîndul său, trimite la intenția care îl animă și la proiectul în care se inserează, adică la legăturile particulare pe care orice limbaj le are cu lumea reală și cu ceilalți oameni, în cadrul istoriei. Importanța lui Robbe-Grillet ca scriitor vine tocmai din dezmințirea pe care el i-o dă lui Robbe-Grillet criticul : universul pe care crede că-l creează în întregime și căruia crede că-i dă ființă printr-un pur *fiat* al Verbului său, este al nostru ; el ne spune povestea noastră. O dată în plus, limbajul face ca sensul său ultim să-i fie dat de realitate, și singura literatură autentică este o literatură adevărată. A scrie, așadar, nu înseamnă să părăsești lumea și să te închizi în limbaj ; înseamnă, dimpotrivă, să încerci să închizi lumea în limbaj, *să spui lumea*, în sensul plin al termenului, așa cum spui *dreptatea*. Din momentul acesta trebuie răsturnată prea frumoasa formulă a lui Barthes : „Scriitorul este un om care absoarbe radical *de ce*-ul lumii într-un *cum* al scrierii". Dimpotrivă, scriitorul este un om care absoarbe radical acest „cum al scrierii" în „de ce"-ul

---

Cartea este un *analogon* prin care scriitorul vizează totdeauna lumea, fie chiar și pentru a o nega sau a fugi de ea.

[1] *Pour un nouveau roman (Pentru un nou roman)*, passim.

lumii, care face din însuşi actul de a scrie suprema dezvăluire a realului [1], de la care îşi aşteaptă mîntuirea sau pieirea. Sau, altfel spus, pentru scriitor, a scrie nu înseamnă să facă aşa „ca şi cum lumea ar semnifica" : înseamnă să exprime, prin mijloace mai mult sau mai puţin complexe şi potrivit unor tehnici variabile, *ceea ce semnifică lumea.*

[1] Aspectul acesta „vizionar" al stilului a fost admirabil surprins de Proust : „El este o revelare, care nu s-ar putea face cu mijloace directe şi conştiente, a *diferenţei calitative* care, dacă nu ar exista arta, ar rămîne secretul veşnic al fiecăruia. Numai prin artă putem ieşi din noi înşine, putem şti *cum vede celălalt* universul, alt univers decît acela al nostru..." (subliniat de noi) *Timpul regăsit.*

BCU CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

II

VARIAȚIUNI PE ACEEAȘI TEMĂ

Iată deci „critica semnificațiilor" pe deplin repusă în drepturile și, mai mult decît atît, în îndatoririle ei: dacă, după expresia lui Merleau-Ponty, trebuie să admitem „drept fapt fundamental al expresiei o depășire a semnificantului de către semnificatul pe care semnificantul are menirea să-l facă posibil" [1], atunci va fi nu numai permisă, dar și neapărat necesară evidențierea întregului semnificat, în bogăția și profunzimea lui. În termeni mai puțin tehnici, dacă sensul unei opere literare se definește prin raporturile, simple sau complexe, directe sau indirecte, pe care le întreține cu realul, prin legăturile mai slabe sau mai strînse, subtile sau manifeste pe care le are cu acesta, este necesar atunci să se elucideze natura exactă a acestor raporturi și legături, pe scurt, să se înțeleagă *viziunea asupra lumii* pe care o constituie opera. Nu este vorba aici, așa cum ar vrea, din motive diverse, Picard și Barthes, de o căutare a unui „altundeva" semnificativ, de dorința de a căuta opera peste tot, doar acolo unde se află nu: nu există un „interior" al unei opere după cum nu există un interior al unei conștiințe; nu există un „înăuntru" care s-ar opune unui „în afară". Opera nu este nimic altceva decît o împletire de semnificații infinite pe care le vizăm *pe* obiectul material care este textul imprimat, după cum conștiința nu este nimic altceva decît mișcarea care iese în întîmpinarea posibilelor ei, străbătînd densitatea lumii. Universul imaginar al operei nu este o entitate substanțială, o realitate *causa sui*: pe scurt, o spunem încă o dată, el nu cade de-a gata din

[1] „Despre fenomenologia limbajului", *op. cit.*, p. 112.

cerul Ideilor, ci mediatizează, printr-o întreagă serie de releuri complexe și ierarhizate care formează *organicitatea* proprie a operei, existența concretă a unui om. Nu înseamnă deloc că negi sau că trădezi specificitatea imaginarului dacă dezvălui, în urzeala lui, firele vizibile sau ascunse care îl leagă de un a-fi-în-lume istoric : înseamnă dimpotrivă că-l faci să-și manifeste totalitatea sensului. În relația dintre imaginar și real, realul este primul, așa cum este ființă față de neant. Imaginea se constituie pe fondul realității pe care o neagă, fie că intenția ei este de a percepe ca prezent ceea ce este absent (mi-l reprezint pe Pierre pentru că nu este aici) fie invers (norul de acolo este un castel, un vapor). Dacă conștiința imaginantă și conștiința receptivă nu sînt două entități distincte, ci două moduri antitetice de a viza lumea ale aceleiași conștiințe, două comportări posibile față de real, atunci viața imaginară a conștiinței poate fi înțeleasă prin *situația* ei reală în lume ; prin universul fictiv pe care și-l creează, ea își oferă ca simulacru ceea ce lumea îi refuză ca realitate. De aceea actul de a imagina are totdeauna valoare afectivă de satisfacere simbolică. Această structură afectivă a imaginii determină chiar coerența elementelor ei reprezentative : ceea ce studiile psihologice ale imaginarului demonstrează pe plan teoretic, noi am presimțit deja empiric, atunci cînd am analizat opera literară ca *operă de imaginație* în accepția cea mai deplină a termenului.

Sîntem acum mai în măsură să precizăm etapele demersului critic. Într-un prim stadiu, el este descriere fenomenologică ce tinde să-și reifice obiectul : face atunci să apară diversele structuri constitutive ale operei, structuri date ca produse ale anumitor tehnici expresive, aplicate unui anumit material. O tragedie a lui Racine înseamnă un anumit limbaj, a cărui folosire, respectînd modalități bine definite, ține de analize lingvistice, stilistice, estetice. Dar limbajul acesta nu este limbajul scris de naratorul anonim al unui roman la persoana a treia ; este un limbaj vorbit, pe scenă, de către personaje care sînt și persoane vii : actorii. Există așadar, necesarmente, anumite structuri dramatice proprii, guvernînd realitatea globală care este o piesă a lui Racine și care țin de o

abordare particulară. Totuşi, diversele structuri care definesc expresivitatea în specificitatea ei „teatrală" nu pot, în nici un caz, să explice fenomenul expresivităţii, adică al *comunicării totale* care se stabileşte între intenţia ce sălăşluieşte în operă şi atenţia care se pune pe aceeaşi lungime de undă cu ea. Ceea ce percepem atunci, tocmai prin îmbinarea savantă a structurilor literare şi graţiei lor, este modularea unei anumite *teme afective*, care le comandă organizarea şi care va fi, la Racine de exemplu, calitatea proprie şi pătrunzătoare a „tragicului" său. Tema, noţiune de bază a criticii moderne, nu este nimic altceva decît coloraţia afectivă a oricărei experienţe umane, la nivelul la care ea pune în joc relaţiile fundamentale ale existenţei, adică modul particular în care fiecare om îşi trăieşte raportul cu lumea, cu ceilalţi şi cu divinitatea. Tema este deci o alegere existenţială care se află în centrul oricărei „viziuni asupra lumii" : afirmarea şi dezvoltarea ei constituie în acelaşi timp suportul şi armătura oricărei opere literare sau, dacă vreţi, arhitectonica ei. Critica semnificaţiilor literare devine în mod foarte firesc o critică a relaţiilor trăite, aşa cum sînt ele manifestate implicit sau explicit de orice operă, în conţinutul şi în forma ei. Astfel, într-o a doua etapă a înţelegerii, critica „structuralistă" devine critică „tematică" [1].

1. PSIHANALIZA TEMEI :

În momentul în care descrierea structurilor operei-obiect cedează locul înţelegerii operei-subiect, metoda de investigaţie care solicită cel mai firesc critica este psihanaliza. Am văzut deja, în discuţia noastră despre „sensul literar", care sînt posibilităţile pe care aceasta le oferă şi rezisten-

[1] Pentru a înlătura aceste confuzii, J. Starobinski distinge, pe bună dreptate, critica tematică înţeleasă în felul acesta, de istoria „diacronică" a temelor, ideilor, simbolurilor (Dom Juan, Faust, Diavolul, ideea de fericire, reprezentarea nebuniei etc.), care este numai „istorie literară ce beneficiază de un fir conducător". În ceea ce mă priveşte, cred că această formă de istorie literară este deosebit de fecundă, dacă nu chiar indis-

țele înverșunate pe care le suscită.[1] Totuși, în această situație, pare de la sine înțeles că trebuie să se recurgă la hermeneutica freudiană. Lanson nu a pretins niciodată că cercetările de erudiție istorică ar epuiza cîmpul interpretării : alături de fapte mai era și gustul ; alături de istorie, intenția psihologică. Dealtfel, nu a fost oare Sainte-Beuve primul care a cerut o psihologie a autorilor ? Numai că nu mai poate fi acceptată astăzi drept „psihologie" acea „cunoaștere a inimii omenești", spontană și simplistă, atît de dragă conferențiarilor mondeni de odinioară și care mai animă și acum conversațiile de salon și uneori chiar amfiteatrele universitare. Baza solidă necesară studiului psihismului uman, pe care o doreau marii critici din trecut, e oferită în zilele noastre tocmai de psihanaliză. Și mai exact încă, dacă potrivit analizei noastre precedente, opera literară este operă de imaginație, psihanaliza nu este oare, prin definiție, descifrare a imaginarului ? Dacă opera își capătă coerența de la o anumită temă afectivă, psihanaliza nu este oare, înainte de orice, înțelegere a afectivității ? Și dacă tema, așa cum am definit-o, este un mod de a trăi relația fundamentală cu lumea și cu ceilalți, relație care constituie din punct de vedere genetic opera de artă, nu este oare însăși vocația psihanalizei să analizeze modul în care un om își trăiește din punct de vedere tematic existența, ca raport particular cu acești Ceilalți care ne domină viața, Rudele, și cu calitățile sensibile ale lucrurilor, resimțite în semnificația lor imediată ? Nu mai este așadar nevoie să justificăm întîlnirea dintre cercetarea critică și investigația psihanalitică ; ar fi inexplicabil dacă nu s-ar întîlni.

Trebuie totuși să mărturisim că primele rezultate ale criticii literare inspirate de psihanaliză au dezamăgit. Pentru că psihanaliza nu era cunoscută sau era prost cunoscută de critici, psihanaliștii au devenit, prin forța lucrurilor, critici. Primele lucrări (ale lui Freud, Rank, Brill, Jones, Baudoin,

---

pensabilă pentru ancheta tematică, așa cum am definit-o mai sus : ea permite într-adevăr să se urmărească cu precizie, la nivel colectiv, dezvoltarea și variațiile pe care istoria literară le imprimă marilor arhetipuri afective.

[1] Cf. p. 96.

Marie Bonaparte, Laforgue) sînt prea clinice ; un scriitor este pentru ei, înainte de toate, un bolnav, iar o operă frumoasă un document pentru studiul unei boli interesante. Ceea ce nu împiedică primele comentarii să fie uneori foarte pătrunzătoare și să pună într-o lumină nouă operele abordate pînă atunci numai tradițional. În această privință contribuția cea mai importantă la îmbogățirea criticii literare nu aparține domeniului francez. În lucrarea sa *Hamlet and Oedipus*, a cărei primă versiune datează din 1900, Ernest Jones deschide cu o claritate remarcabilă căile pe care poate și trebuie să se angajeze o investigație serioasă și, ca să zicem așa, respectuoasă, a literaturii. Cele trei părți ale studiului definesc de fapt trei mijloace posibile și necesare ale oricărei anchete psihanalitice : trebuie să se înțeleagă mai întîi care sînt raporturile umane pe care e construită piesa și care îl leagă pe Hamlet de mama, de tatăl, de unchiul său și de Ofelia ; să se compare apoi structurile afective degajate astfel cu structura afectivă a personalității shakespeariene, așa cum poate fi ea reconstituită cu ajutorul istoriei, pentru ca primele să fie inserate în mod inteligibil în cea de a doua ; trebuie, în sfîrșit, dacă vrem să ajungem la o interpretare completă, să reintroducem piesa în cadrul mitologic care îi conferă universalitate, să regăsim marea tradiție arhetipală a imaginației colective de care depinde figura shakespeariană, arătînd în același timp cu exactitate care sînt deformările revelatoare pe care le operează dramaturgul. Din cele trei momente ale investigației astfel definite, critica anglo-saxonă, cel puțin în eforturile ei cele mai însemnate, pare a se fi dedicat celui de-al treilea : influența cercetărilor antropologice ale lui Frazer cu lucrarea sa *Ramura de aur* și a cercetărilor istorice ale Școlii de la Cambridge asupra mitologiei grecești s-a conjugat în mod firesc cu orientarea jungiană a psihanalizei, pentru a îndrepta atenția criticii spre studiul marilor forme mitice ale vieții imaginare, care sînt în miezul expresiei poetice. În Franța au reținut interesul mai ales primele două momente ale anchetei [1]:

[1] Să reținem totuși tentativa lui Gilbert Durand în *Le Décor mythique de la Chartreuse de Parme (Decorul mitic al Mănăstirii din Parma)*

ele definesc cîmpul „psihocriticii lui Mauron, care constituie la noi tentativa cea mai originală și cea mai sistematică de a da un fundament psihanalitic solid unei critici literare adevărate.

Psihanaliza literară nu ar putea fi o simplă aplicare la literatură a psihanalizei clinice. Marele merit al lui Charles Mauron este de a fi înțeles pe deplin faptul acesta și de a fi tras consecințele metodologice care se impun. Sarcina esențială a criticii este de a pune operele în lumină, de a ne îmbogăți și lărgi contactul cu ele. Opera literară rămîne un început absolut și un țel suprem. Racine, pentru critic (nu spun pentru istoric sau sociolog), înseamnă tragediile lui Racine și, dacă deplina lor înțelegere trece necesarmente printr-un anumit raport cu autorul, scriitorul rămîne totdeauna pe planul doi, iar opera pe primul. Există opere al căror autor nu este cunoscut, dar scriitor fără opere cunoscute nu există. Psihanaliza clinică sucombă tentației de a considera operele ca simptome sau indicii ale unui conflict al cărui *loc* adevărat nu este opera, ci viața scriitorului. Cădem din nou, sub o formă mai rafinată, în viciul capital pe care îl denunțam mai înainte la partizanii erudiției istorice : ceea ce spuneam atunci este valabil și în cazul acesta. Realitatea proprie textului dispare. Andromaque „era" actrița Duparc, Oreste era Racine ; acum Hamlet va fi complexul lui Oedip al lui Shakespeare. Raportul de emanare rămîne același, și numai complexitatea este diferită, în măsura în care ea presupune un anumit număr de relee oculte și un cod care permite decriptarea. Dimpotrivă, pentru Mauron se pune problema înțelegerii și aprecierii textelor ca texte și a literaturii ca literatură, și nu ca o colecție de semne clinice. Psihocritica este așadar, înainte de toate, o metodă de elucidare textuală, o tehnică de lectură : suprapunînd diverse pasaje ca pe niște

(Corti, 1961) care, distingînd în literatură forma, care ține de „științele literaturii" (stilistică, sintaxă, retorică, lexicologie etc.) și fondul, vede în acesta din urmă „acel semantism primordial al sufletului uman care depășește orice semiologie nu prin datele imediate ale conștiinței individuale și reflexive, ci prin acelea ale comunicației universale a conștiințelor" (pp. 11—12). De aici abordarea arhetipală a „miturilor" literare.

fotografii, pot fi descoperite asocieri constante, rețele de imagini ; într-un al doilea moment al cercetării vor fi urmărite, în întreaga operă, modificările structurilor scoase la lumină de prima operație. Organizarea „metaforelor obsedante" ajunge pînă la urmă să constituie un „mit personal", în care se exprimă personalitatea inconștientă a scriitorului și care explică nu numai structurile, dar și dinamica operei sale. Totuși, pentru că orice știință necesită și o verificare, va trebui ca rezultatele astfel dobîndite prin analiza operei să fie controlate prin confruntare cu viața autorului. Sensul stabilit de critică va fi coroborat în mod obiectiv de biografie. Unitatea profundă, principiul central pe care-l postulează cercetarea contemporană, sînt date chiar în titlul cărții lui Charles Mauron : *Inconștientul în opera și viața lui Racine*. „Domnul ține totul între brațele lui uriașe" spunea un vers de Vigny. Domnul este aici Inconștientul, realitate unică, închizînd în ea dublul secret al creatorului și al creației sale.

Psihocritica lui Mauron apare ca o critică „structuralist-genetică : într-o primă etapă, ea degajează structurile unei opere, adică armătura sensului ei ; într-o a doua etapă, analizează apariția acestuia : descrierea sensului necesită constituirea lui, sau, dacă vreți, înțelegerea devine, la gradul următor, explicație. Astfel descrierea structuralistă deschide un circuit de inteligibilitate pe care îl închide explicația genetică. Primul dintre aceste două momente distincte, pe care în vocabularul nostru îl vom numi *fenomenologic*, este de o extraordinară bogăție. Nu putem să intrăm aici în amănunte, dar schema generală a afectivității raciniene, pe care o dezvăluie Mauron [1], noutatea și precizia analizelor sale tematice (mai ales aceea a privirii, a cărei importanță a subliniat-o printre primii), bogăția sugestiilor pe care ancheta lui le suscită pe măsură ce înaintează, fac ca studiul acesta să fie cel mai bun, cel mai bogat în semnificații dintre toate studiile consacrate lui Racine în ultimii douăzeci de ani. O investigație psihanalitică consecventă și riguroasă permite să se dezvăluie și să se definească, cu o precizie necunoscută pînă la ea, natura ra-

[1] Cf. pp. 25—26.

porturilor afective care leagă personajele raciniene și configurația constantă și tragică pe care acestea o desenează. Ca metodă descriptivă, psihocritica este, fără nici o îndoială, unul dintre cele mai subtile și mai sigure instrumente cu care poate fi înzestrată fenomenologia literară. Totuși, poate ea oare, așa cum pretinde, să închidă prin mijloace proprii circuitul interpretativ pe care l-a deschis atît de strălucit? Într-un cuvînt, permite ea trecerea de la structura la geneza temelor, de la explicitare la explicare? Noi credem că nu.

Spuneam că, într-un prim stadiu, descrierea critică pune opera literară ca obiect. Într-un al doilea stadiu obiectul se umanizează și apar temele. Dar, ca în orice depășire veritabilă, negarea înseamnă și conservare: chiar dacă sînt tematizabile grație unei înțelegeri noi și, după părerea noastră, mai profunde, structurile propriu-zis literare se mențin totuși și păstrează o realitate specifică.[1] Altfel spus, chiar dacă sînt abordate la nivelul esențial al coerenței lor afective, adică acolo unde se naște tragicul, operele lui Racine nu încetează totuși de a mai fi tragedii. Or, în măsura în care psihocritica renunță să-și mai descrie obiectul, pentru a încerca să-l explice, îl volatilizează. Nu aprofundează structurile pe care le descoperă, ci pur și simplu le distruge. Căci opera lui Racine înseamnă o sumă de piese diferite și succesive, care au o realitate autonomă: sînt jucate sau citite separat. Există desigur un ansamblu al teatrului lui Racine, în sensul că, după frumoasa formulă aplicată de Péguy lui Corneille, tragediile lui formează o „familie unită" de comunitatea temelor. Dar temele acestea nu sînt totuși date odată pentru totdeauna, de-a valma; sau, dacă sînt articulate, organizarea lor nu este imobilă: există o devenire și o durată proprie, o evoluție, pe scurt, *o viață* a teatrului lui Racine. Temele nu se oferă într-o nediferențiere globală, ci după o ordine precisă a dezvoltării cronologice și logice, a cărei explicitare îi revine criticii. Or, psihocritica începe prin a suprima această viață specifică și esențială a teatrului lui Racine: „Diferitele opere ale unui scriitor se confundă într-o operă unică; situațiile și

[1] În această privință, avertismentul lansat de Picard e legitim.

personajele își pierd contururile nete, se deformează, se formează din nou, ca figurile apei în mișcare" (*op. cit.*, p. 18). Astfel, în *Thébaïde* și *Athalie* nu se întîmplă nimic ; și, de vreme ce nu se întîmplă nimic, nu apare nimic nou. Ultimul cuvînt scris era deja primul ; el închide circuitul, și literatura este un cerc vicios sau, în cel mai bun caz, o imensă tautologie, o eternă sporovăială, ale cărei momente nu se disting decît printr-o mai mică sau mai mare claritate a expresiei. Cititorul naiv credea că are de-a face cu *operele* lui Racine, care formau un ansamblu tocmai prin mișcarea succesiunii lor ; nu mai există acum decît o singură *operă* a lui Racine, caracterizată, precum percepția infantilă, prin sincretism.

Și asta nu e tot. Nu numai că ne închipuiam că există mai multe opere ale lui Racine, dar și că operele acestea sînt piese de teatru. Mergeam chiar uneori să le vedem jucate într-o sală de spectacol. Căci teatru înseamnă personaje în anumite situații, — trei scînduri, două personaje, o pasiune, spunea Lope de Vega. Ignoranța noastră îl face pe psihanalist să zîmbească : s-a terminat cu „contururile clare", cu „situațiile", cu „personajele", nu mai există decît „figurile unei ape în mișcare" : teatrul acesta nu era decît o amăgire sau mai exact un *vis*. Căci, așa cum ne-o descrie Mauron, realitatea raciniană este onirică. Credeam că sîntem treji la teatru și cînd colo dormeam. Nu trăim șovăirile lui Pyrrhus sau pasiunea Phèdrei, ci nesfîrșitul coșmar primitiv și nediferențiat al lui Racine. Sala aceasta neagră este inconștientul autorului : „Sîntem astfel îndemnați să vedem în eroul unei drame eul actorului, iar în personajele din jur ispitele sau rezistențele, dorințele sau spaimele sale" (p. 21). Iată așadar că realitatea teatrală a dispărut : căci teatrul începe din clipa în care, așa cum spune George Steiner, „oricare ar fi înrudirea lor cu sursa creatoare, personajele dramatice își asumă integralitatea propriei lor ființe ; ele trăiesc mult timp după moartea poetului" [1]. Teatrul nu este decît procesul acesta de obiectivare prin care Eul se proiectează în Ceilalți, iar aceștia capătă de acum înainte o existență independentă : pentru

[1] *Op. cit.*, p. 100.

Dumnezeu, ca și pentru dramaturg, aceasta este *creația*. Și chiar și pentru actor, el care-și împrumută carnea altuia și care nu poate, după cum prea bine se spune, să-l „încarneze" pe Bajazet sau Phèdre decît dacă încetează pentru moment să mai adere la el însuși. Viața personajelor, viața aceasta efemeră dar adevărată a teatrului este tocmai acea licărire de existență păstrată o clipă la răspîntia unde se întîlnesc un autor, un public și niște actori, pe o scenă. În concluzie, psihanalistul nu face altceva decît să desfacă ce făcuse poetul: acolo unde, reușind să-și transforme creațiile în creaturi și fantasmele în ființe, Andromaque, Oreste, Hermione, a căror soartă se joacă și se hotărăște de acum înainte în afara lui, scriitorul știuse să ne dea o lume, psihocriticul descoperă un miraj; acolo unde vedeam, în gesturile și cuvintele actorilor raporturile concrete dintre indivizi reali, nu există decît un simplu dialog între doi lobi ai creierului lui Racine: „Ideea cel mai dificil de acceptat din metoda noastră era asimilarea unei tragedii cu o structură și cu o funcționare psihică. Ne venea greu să vedem în *Andromaque* imaginea creierului lui Racine, dacă îndrăznesc să spun astfel" (p. 178). Nu mai avem de-a face cu Andromaque, cu Oreste sau cu Hermione, ci cu un Eu, un Supraeu și un Sine. Adevărata tragedie nu are loc între personajele raciniene, ci *între conceptele psihanalitice*. Pe scurt, *Andromaque* este o tragedie semnată Freud, pe un text de Jean Racine.

Putem să apreciem acum progresul făcut: structurile proprii operei literare sînt o iluzie; realitatea teatrală este o aparență. După cîte s-ar părea, nu există decît o funcționare psihică, părelnică dealtfel și ea, pentru că nu este decît imaginea creierului lui Racine. Există cel puțin un creier și un Racine. O ultimă amăgire, un ultim refugiu al naivității noastre: există desigur un creier, dar nu și un Racine. Ne gîndeam poate că, dacă în ultimă instanță teatrul este locul unui delir personal, trebuie să existe cineva care să delireze; dacă e nevoie de un delir, atunci teatrul racinian este delirul lui Jean Racine și în aceasta constă, în orice caz, realitatea lui specifică. Psihocriticul însuși o spune: „Fixațiile scriitorului sînt tot atît de singulare ca și existența lui, nimic nu

este mai personal decît o bucurie sau o obsesie" (p. 35). O spune, dar simte nevoia să se contrazică imediat: „...sub mitul încă personal al lui Racine percepem bătrîna stîncă a inconștientului uman" (p. 36). Personalitate, singularitate, sînt numai simulacre: „Mișcările libidoului se fac pretutindeni după aceleași legi" (p. 39). Cînd, de exemplu, Racine scrie *Plimbările de la Port-Royal*, cum să vedem în faptul acesta o semnificație particulară care ar pune într-o anumită lumină mișcarea proprie a operei sale? „De ce ar fi Racine o excepție de la această lege generală a psihologiei? Brusca lui dragoste pentru natură este efectul unei deplasări a libidoului?" (p. 209). Și atunci, cum ar trebui să procedăm pentru a-i descoperi originalitatea? „El ne prezintă în definitiv o criză oedipiană aproape normală în linii mari, cu apariția unui supraeu" (p. 183). Între mine, dumneavoastră, Mauron și Racine — nici o diferență. Văd că sînteți de o naivitate îndărătnică: veți obiecta că nici dumneavoastră, nici eu și nici Mauron nu sîntem mari dramaturgi și că rămîne totuși ceea ce trebuie să numim, din lipsă de ceva mai bun, „teatrul lui Racine". Or, teatrul acesta singular, a cărui existență trebuie explicată, nu s-a făcut singur. Ei uite că da! Aceasta este de fapt marea victorie a psihocriticii: a explica „științific" teatrul lui Racine înseamnă să renunți complet la Racine. Trebuie să mergem și mai departe: dacă singularitatea persoanei conștiente se dizolvă în impersonalitatea legilor psihice inconștiente, atunci și inconștientul nu mai este în cele din urmă decît o iluzie, iar legea psihologică nu este decît o altă denumire a legii fizice. Dacă Racine scrie sub „efectul" unei deplasări a libidoului, libidoul nu este deloc o comportare specifică pe care ar trebui să o înțelegem ca intenție umană: psihicul nu este decît un „cîmp de forțe", mentalul nu este decît un impuls al „maselor energetice", unde se produc „surpări". Acum totul se explică. Ce sînt structurile literare puse mai înainte în evidență de către descrierea fenomenologică? Produsul unui paralelogram de forțe: „Mi se pare că vedem aici cum transpare și se desenează, în linii mari cel puțin, cîmpul de forțe pe care îl căutăm" (p. 64). Ce este apariția Tatălui, în *Mithridate*? „Se pare că factorul

cantitativ joacă aici un rol important. Dacă masele de energie agresivă n-ar fi atît de considerabile, s-ar putea împrăștia într-un fel sau altul (p. 177) : va fi deci nevoie de personaje războinice. *Sensul* propriu acestei creații conștiente constă așadar în acumularea unei anumite *cantități* de energie : ceea ce înseamnă că, la drept vorbind, este insignifiant. A scrie, ca și orice altă acțiune umană, nu mai este o intenție care poate fi înțeleasă prin scop, ci un efect care trebuie explicat prin cauză. Cînd Racine credea că scrie, pana lui era de fapt împinsă de puseuri de energie cinetică. Atunci cînd credea că e pe cale să facă o piesă (trebuie că era și el tare naiv), cuvintele îi erau literalmente furate de determinismul universal : „...Cu siguranță că Racine habar n-avea că retrasează o lege psihologică fundamentală. El credea pur și simplu că împletește o intrigă" (p. 182). În condițiile acestea, nu mai este nevoie de el pentru a compune *Bajazet :* „Povestirea domnului de Gézy conținea toate elementele mitului racinian. Era suficient să le lase să se orienteze și să se regrupeze singure" (p. 102). Cît despre adevăratul principiu al căutării unității și totalității semnificative pe care critica își luase sarcina să le descopere (în cazul acesta, unitatea unei opere produse, prin Racine, de ciocnirile moleculare întîmplătoare, și totalitatea unui teatru a cărui circumferință este bine definită, dar al cărui centru nu este, literalmente, nicăieri), iată-l : „cîmpul de forțe subiacent îl constrînge pe Racine să reia monton aceeași temă, pe care se va strădui să o varieze folosind toate resursele artei sale" (p. 95). Sărmanul Racine : emanație a unei forțe psihologice impersonale, care este la rîndul ei reflectare a unei stări a universului, va fi obligat să-și repete la nesfîrșit melopeea, ca idioții din piesele lui Samuel Beckett, cu singura deosebire, și este tot ce se acordă geniului său, că el poate, cu puțin noroc, să introducă cîteva variații modeste în refrenul pe care Inconștientul îl murmură prin gura lui.

Ce s-a întîmplat ? „Curatul aur cum de s-a schimbat în plumb ?" Și cum a ajuns psihocritica, a cărei fecunditate excepțională pe plan descriptiv am subliniat-o, la asemenea absurdități pe plan explicativ ? Ca și Racine, Mauron este

aici victima lui Freud, nu a lui Freud-savantul genial, ci a lui Freud-scientistul întîrziat. Trebuie într-adevăr să distingem, pe de o parte, o abordare concretă şi o manipulare trăită, cotidiană, a vieţii afective, descoperirea adevăratelor raporturi cu Sine şi cu celălalt care ne orientează şi ne articulează existenţa, intuirea uimitoare a profunzimii şi a ambiguităţii umane, pe scurt, o înţelegere nouă şi autentică a fiinţei-în-lume ; iar pe de altă parte există, pentru a da seamă de experienţa practică a psihanalistului, psihanaliza, adică teoria elaborată la sfîrşitul secolului al XIX-lea, cu mijloacele existente atunci : asociaţionismul entităţilor psihice distincte şi fără legătură internă, pulsiuni, vibraţii despre care nu se ştie prea bine dacă au loc în minte sau în eter ; reificare a conştiinţei, ale cărei bucăţi se sparg în Eu, Supraeu şi Sine, între care nu există comunicare inteligibilă [1], şi ale cărei „stări" sînt produse de o cauzalitate şi un determinism psiho-fiziologice care fac ca ea să nu fie definită nici măcar ca fenomen propriu-zis, ci ca simplu epifenomen ; într-un cuvînt, tot acest talmeş-balmeş al naturalismului scientist care mai întîrzia încă în ideologia vremurilor cunoscute sub numele de *la Belle-Epoque*, „umanismul" acela a cărui vocaţie era să fie inuman sau antiuman, pentru care a cunoaşte omul însemna a face din el un obiect printre altele, un lucru printre alte lucruri şi care tindea de fapt să dizolve în vîrtejul Universalului abstract şi al „legilor ştiinţifice" tot ce este în prezenţa umană unic şi de nerecuperat de către gîndirea obiectivă. În sensul acesta, ar fi cazul să facem o psihanaliză a psihanalizei, ca dealtfel a întregii ideologii naturaliste : făcînd din conştiinţă o reflectare a inconştientului, fără realitate autonomă, şi resorbind inevitabil, mai devreme sau mai tîrziu, inconştientul într-un proces cerebral oarecare, psiha-

[1] Şi cum trebuie totuşi ca această comunicare să poată fi imaginată, iată modelul de inteligibilitate care ni se propune : „Opera de artă, grefată pe inconştient, este o autocunoaştere, şi ea inconştientă" (p. 181). O reflectare a inconştientului care devine cunoaştere inconştientă de sine ; un inconştient inconştient care se transformă în inconştient *în mod conştient inconştient* : această schemă a unei duble inconştienţe nu este decît o dublă absurditate.

nalistul refuză misterul și responsabilitatea propriei lui existențe, lăsînd-o pe seama universului ; ca să fugă mai bine de sine însuși, *se neagă*, se refugiază în materie, dintr-o sete de securitate care este pe plan teoretic echivalentul dorinței infantile de întoarcere în uterul matern. De aici această proliferare (de nesusținut teoretic, pentru că psihanaliza se definește la origine prin decizia de a înțelege psihologicul ca psihologic) a vocabulelor abuziv împrumutate din fizică : „cantitate" și „transfer" de „mase de energie", „atracție" și „deplasare",a „cîmpului de forțe" și alte „gravitații" sau „surpări". Alegerea unui limbaj *chose*-ist, voința sistematică pînă la absurd de a descrie fenomenele psihice în termeni fizici, pe care nici o măsurătoare și nici o experiență științifică nu-i justifică, trădează complexul psihanalistului : vocabulele lui pseudo-obiective sînt tot atîtea „metafore obsedante" care ne dezvăluie la rîndul lor „mitul lui personal". Această dorință de pietrificare este, pentru conștiință, o formă de sinucidere, și suprastructura teoretică a freudismului indică la psihanalist triumful instinctului de moarte asupra *instinctului vital*. [1].

---

[1] Varianta lacaniană a freudismului francez nu ne va face, desigur, să ne schimbăm părerea. Dacă Mauron ar fi reluat vocabularul structuralist al lui Lacan, în locul vocabularului *chose*-ist al lui Freud, s-ar fi pus fără îndoială în pas cu moda, dar, din punct de vedere filozofic, nu s-ar fi schimbat nimic. Ca să ne convingem, nu avem decît să citim studiul teoretic al lui Jean Reboul, *Jacques Lacan și fundamentele psihanalizei* (*Critique*, decembrie 1962) scris în stilul oarecum sibilin care este propriu acestei școli și care te face să regreți sinceritatea brutală a lui Freud. Dacă „legile psihologice impersonale" sînt înlocuite cu un „formalism care domină comportările umane și care se realizează în ele fără știrea lor", sau, cum spune Reboul, cu „formalul care se găsește aici fără să fi fost formalizat de cineva" ; dacă Sinele devine „locul de a fi al limbajului", iar limbajul acesta ipostaziat devine o „structură simbolică inconștientă, transcendentă în raport cu omul", nu se schimbă cu nimic faptul că, pentru perspectiva psihanalitică, *„omul nu se mai află în centrul lui însuși"* (și tocmai de aceea făceam observația că teatrul racinian, așa cum apare el în studiul lui Mauron, este o totalitate a cărei circumferință este bine definită dar al cărei centru nu se află nicăieri). Lacan are cel puțin meritul de a fi spus cu glas tare ceea ce gîndește în sinea lui orice freudist : „Gîndesc acolo unde nu sînt, sînt acolo unde nu gîndesc". Și Reboul comentează, criticîndu-i pe adepții acelui *ego*

Psihocritica lui Mauron ia parte din plin la fericirea şi necazurile psihanalizei ortodoxe de la care se reclamă. După cum Freud vindeca efectiv bolnavii, Mauron analizează eficace textele : atîta timp cît este vorba de o experienţă concretă care explicitează un comportament uman obscur lui însuşi (din punct de vedere literar, atît timp cît este vorba de o elucidare critică care tematizează motivele afective subiacente operei), instrumentul psihanalitic obţine rezultate remarcabile şi este de neînlocuit. Dar din clipa în care înţelegerea *psihismului* vrea să se transforme în *explicare a spiritului*, adică din clipa în care o metodă *ştiinţifică* pretinde să se constituie în sistem *filozofic*, dealtfel în mod disimulat şi abuziv, pentru că pretinde să devină filozofie rămînînd totuşi ştiinţă, atunci nu mai avem de-a face decît cu o poziţie ideologică de rea credinţă, care joacă pe două fronturi incompatibile.

---

cogito „liniştitor" : „Nu se poate concepe nici o punte între *Discursul* asupra *metodei* şi *Ştiinţa viselor* : trebuie să sari..." În ceea ce ne priveşte, nu vom „sări", căci saltul acesta este o prostie... Orice interpretare a omului incapabilă să explice Cogito-ul acesta care rămîne pentru totdeauna evidenţa primară a existenţei umane şi singurul mod prin care ea se percepe *concret* (să nu uităm că inconştientul este o ipoteză a conştiinţei, aşa încît trebuie să spunem şi noi ceea ce spunea maxima romană în privinţa paternităţii şi a maternităţii : inconştientul este o problemă de probabilitate, conştiinţa de certitudine), orice interpretare care descentrează subiectul în favoarea unor oarecare „legi" materiale sau formale este pur şi simplu falsă şi infidelă experienţei, de la care devine posibilă ştiinţa. Dar greşeala aceasta nu este „inocentă" : ea nu face decît să dea pe faţă *nihilismul* înnăscut al gîndirii freudiene, triumful instinctului de moarte asupra instinctului vital. Freudianul şi lacanianul Reboul ne spune : „Omul nu este în centrul lui însuşi şi locul dorinţei lui este hăul «lucrului» care nu poate fi atins, interzis şi neverbalizabil, învăluit de metafore şi de sublimările care se străduiesc să-l umple şi să-l ascundă, fără să ajungă la ceva mai bun decît la alte amăgeli dintre care frumuseţea, decăzută din funcţia ei de splendoare a adevărului) care ascund, dezvăluind-o, pulsiunea de moarte... Regăsim aici profundele intuiţii ale lui Sade, Nietzsche, Georges Bataille despre moartea în ubris şi despre ţîşnirea terminală cu care se încoronează *libidoul* pe culmea care îl aboleşte... De aici afirmarea unei etici a dorinţei, care nu poate să nu ne aducă aminte de pesimismul dionisiac, aşa cum îl presimţea Freud... Psihanaliza aceasta, al cărei „adevăr ştiinţific" ajunge la o percepere metaforică a realităţii a cărei travestire teoretică era, avea nevoie să fie ea însăşi psihanalizată.

Pe de altă parte, metamorfoza aceasta nu este lipsită de urmări, căci conceptele metodologice ajung să deformeze și să falsifice metoda atunci cînd capătă pe nedrept consistență de concepte metafizice. Nu e de competența noastră să arătăm lucrul acesta în domeniul psihologiei [1], dar în domeniul criticii el este evident. Atunci cînd, urmărind cu fidelitate mișcarea freudiană de ipostaziere, Charles Mauron vrea să se ridice de la explicitare la explicare, erorile construcției „genetice" cad de fapt asupra descrierii „structuraliste" și sfîrșesc prin a o denatura. Dacă analiza tematică are o funcție, aceasta nu poate fi decît aceea de a urmări și reconstitui viața proprie a temelor : articularea și coincidența, desigur, dar și nașterea, evoluția și împlinirea lor. Metaforele „gestaltiste" (structuri, articulare, configurație etc.) utile desigur, tind să dea, cum ar spune Bergson, o imagine prea spațială (și statică) a unei realități care implică neapărat o durată (și un dinamism). Relațiile umane exprimate prin actul de a scrie, ca prin orice alt act, se constituie, se deformează și se reconstituie în timp, descriu o devenire. Acesta este sensul afirmației că realitatea umană nu are o „esență" ci o „existență", adică o esență care se constituie într-o perpetuă devenire. Dar postulatul psihanalitic „Wo es war, soll ich werden" presupune exact contrariul : el imobilizează omul într-o esență obiectivă (un fel de „funcție" matematică definită de legile impersonale ale inconștientului și în care singura variabilă constă în traumatismul infantil.)

Din moment ce un om este dat odată pentru totdeauna încă din copilărie, evoluția aparentă și varietatea superficială a comportamentelor sînt iluzorii : o viață nu este decît modularea unei teme unice ; la fel și o operă. Teoria „operei unice" a lui Mauron, care distruge orice specificitate a struc-

[1] Trebuie să atragem totuși atenția că problemele terapeutice obligă teoria însăși să se modifice : de aici proliferarea școlilor psihanalitice, mai ales în Statele Unite, unde orizonturile teoretice s-au deschis extrem de mult în urma apariției neofreudienilor și a psihanaliștilor existențiali. Critica noastră vizează numai filozofia deterministă care animă psihanaliza freudiană, dacă nu singura, cel puțin pînă la ora actuală, cea mai importantă psihanaliză.

turilor literare, este reversul „actului unic" pe care îl reia și îl retrăiește fără încetare robotul freudian.[1] Dealtfel, pentru că durata s-a imobilizat și s-a adunat toată într-un singur punct, actul și opera unice sînt totdeauna acte și opere *ratate*. Omul se străduiește să-și diversifice comportamentul pentru a-l adapta unor noi situații concrete, după cum Racine caută să-și modifice arta pentru a o adapta unor noi situații dramatice : zadarnic. Ne dăm imediat seama care sînt consecințele pentru analiza tematică : de-abia a făcut să apară obiectul și imediat îl anihilează ; căci o temă nu poate să capete sens decît *prin variațiunile succesive care o îmbogățesc*, adică prin dinamica ei internă. Or, statismul inerent poziției doctrinale a lui Mauron, îl face să nu aibă nici dorința și nici posibilitatea de a înțelege devenirea proprie temelor : „Urmărim temele în metamorfozele lor. Dar lăsăm la o parte variațiunile : nu sînt decît clipa care trece și pe care o savurezi" (p. 39). Din momentul în care se decretează că „important pentru noi este să știm de ce o structură și nu alta a servit drept schelărie necesară și, ca să spunem așa, drept fatalitate interioară unei opere de artă" (p. 17), deviza psihocriticii devine neapărat : cu cît se schimbă mai multe, cu atît rămîne același lucru. Renunțînd să înțeleagă sensul schimbărilor pe care le declară din capul locului nule, analiza tematică, printr-o pervertire radicală a scopurilor ei, nu va mai consta în urmărirea evoluției teatrului racinian, de la *Thébaïde* la *Athalie*, ci în încercarea de a face ca *Athalie* să regreseze pînă la *Thébaïde*, să se incorporeze din nou în această matrice care o conținea deja. Această răsturnare a metodei alterează rezultatele și conduce la o multitudine de interpretări simplificate și abuzive. Tot ce e nou va fi potrivit în așa fel încît „faptele" să corespundă întru totul „legii". Nu putem să intrăm aici în amănunte, dar vom semnala totuși cîteva consecințe.

[1] Ceea ce este adevărat pentru bolnavul *alienat*, nu poate să servească drept schemă explicativă pentru actele omului liber, ci dimpotrivă, se definește tocmai prin opoziție cu ele. „Determinismul psihologic" nu face libertatea iluzorie ; nu este el însuși decît *momentul* libertății încremenite.

Mai întîi, pentru că trebuie totuși să distingă în „opera unică" a lui Racine, era să spun piese de valoare inegală, dar să zicem mai bine reflectări de *calitate* diferită (calitate care se găsește din păcate tocmai în „variațiunile" pe care ei nu sînt în stare să le înțeleagă), se vor lăsa în ceea ce privește aprecierea estetică, pe seama „clipei care trece și pe care o savurezi". Atîta risipă de „adevăr științific", proclamat sus și tare, ca să dai pînă la urmă nas în nas cu Anatole France și Jules Lemaître ! Fantoma impresionismului nu este dealtfel singura care renaște. Vă amintiți că psihocritica s-a constituit din refuzul de a asimila psihanaliza literară psihanalizei clinice, incapabilă să ofere o descifrare satisfăcătoare a operei de artă. Există numai o coincidență între structura inconștientului și aceea a operei : „Nu este aici nimic specific din punct de vedere nevrotic" (p. 181). Dar psihanaliza poate cu greu să fie abătută de la vocația ei primară : după cum, pentru medicul care îngrijește corpul, orice om sănătos poate să fie un bolnav care nu-și cunoaște boala, pentru medicul care îngrijește sufletul, orice om normal e un posibil nevrotic. Degeaba vor să ne liniștească spunîndu-ne că tragediile lui Racine nu sînt de fapt decît diversele simptome ale crizei juvenile prin care pune capăt, ca noi toți, complexului lui Oedip, pentru că, *de fapt*, orice analiză concretă a teatrului racinian făcută de Mauron nu vede în el decît o evoluție nerezolvată a unei nevroze de tip obsesional, ce supraviețuiește fazei oedipiene. Era de așteptat. De vreme ce imaginația poetică este condamnată să fie o veșnică repetare, o monotonă reiterare a temelor care se reproduc cu regularitatea fenomenelor naturale și care pot fi „suprapuse" ca niște „fotografii" și închise în „rețele", imobilitatea imaginației contaminează în mod fatal opera de imaginație și face din activitatea creatoare o adevărată *paralizie*. Opera literară nu este așadar decît un tip particular al acestei paralizii mentale numită foarte bine „fixație", și te vezi obligat, oricîtă bunăvoință ai avea, să iei scriitorul drept ceea ce este : un bolnav. Mai devreme sau mai tîrziu, psihocritica se întoarce deci la psihanaliza clinică și cade în rătăcirile de care încerca să

scape. Şi astfel revin toate fantomele pe care le credeam definitiv alungate : după impresionismul estetic, reducţia biografică. „Genetica" lui Mauron face tabula rasa cu toate „structurile" la a căror descoperire contribuise şi ea : ca pe vremea postlansonismului, geneza sensului literar constă în expulzarea lui din sfera literaturii în sfera circumstanţelor biografice. Este acelaşi sistem de descifrare, numai grila s-a schimbat. În frumoasa claritate a raporturilor tradiţionale de emanaţie, Pyrrhus sau Oreste = Racine în 1667, e introdusă obscuritatea diferitelor relee : Pyrrhus este Supraeul iar Oreste Sinele lui Racine. Fondul nu s-a schimbat, dovadă faptul că în profunzimile abisale ale inconştientului racinian apare tot calabalîcul tradiţional : Port-Royal-ul şi actriţele. „Andromaque ar reprezenta teatrul dorit, în ciuda acuzaţiilor de ingratitudine, de infidelitate, de sacrilegiu. Phèdre ar reprezenta pasiunea de a scrie, care, pierzînd bătălia, se recunoaşte vinovată..." (p. 184). Aşadar, faimoasa „explicaţie ştiinţifică" constă numai în a-i fabrica lui Racine un inconştient pe măsura lui, folosind toate vechiturile istoriei literare, chiar dacă pentru nevoile cauzei trebuie schimbat vocabularul.

Voi da ca exemplu jansenismul, atît de important de vreme ce pentru Mauron teatrul racinian nu este în fond decît un vast scenariu inconştient în care Port-Royal-ul joacă rolul arhetipal al Mamei, iar Racine rolul Fiului. Să vedem acum psihocritica la lucru : jansenismul a fost fondat de către Saint-Cyran din dorinţa de a reforma Biserica ; dar dorinţa aceasta care traduce refuzul principiului de realitate este şi o dorinţă deghizată de autodepăşire. Să cercetăm mai îndeaproape „teologia" jansenismului : „În loc să meargă pînă la sfîntul Pavel, cu protestanţii, sau să accepte Biserica şi pe sfîntul Toma, se opreşte tocmai la Prea Fericitul Augustin, la jumătatea drumului şi între două lanţuri" (p. 196). Din clipa aceasta totul devine limpede : atitudinea aceasta de „protestant" în sînul catolicismului nu este nimic altceva decît dorinţa de imposibil, caracteristică pedepsei pe care o caută masochistul. Concluzie : „Jansenismul prezintă în elementele sale esenţiale structura caracteristică nevrozei obsesionale"

(p. 198). Și savantul caută sprijin la o autoritate în materie : „Firește, lipsa aceasta de echilibru a fost remarcată de observatorii obiectivi. Dacă mi se va reproșa că vorbesc de nevroză, îl voi cita pe Bossuet, care vorbește de boală" (p. 197). Un „observator obiectiv" aduce omagiu altuia, căci știm cu toții de la La Fontaine încoace că lupii sînt cei mai buni judecători ai mieilor. Iar acum judecata de valoare care se bazează pe faptele deja prezentate : „Mediocritate, dealtfel onorabilă, a sufletelor acestora obsedate" (p. 198), ceea ce, veți fi de acord, i se potrivește de minune lui Pascal de exemplu, sau lui Racine. Bineînțeles, ați putea să spuneți că dacă Saint-Cyran alege, între tentația pauliniană și cea tomistă, calea augustiniană, o face pentru că aceasta i se pare a fi cea *adevărată*. Altfel spus, se poate crede că este vorba de o alegere propriu-zis *teologică ;* ceea ce nu înseamnă că Saint-Cyran nu mai este un om ca toți ceilalți și că alegerea lui, ca atare, nu se inserează în contextul existenței lui subiective și sociale, ci înseamnă că odată ce alegerea aceasta a fost făcută, *sensul ei capătă o valoare independentă de geneză*. În vreme ce, în mod fericit, psihanaliza freudiană nu poate fi redusă la complexele pe care le avea desigur Freud, teologia lui Saint-Cyran trebuie să fie „raportată" la ele. Vă puteți da seama care este diferența. Nu există sens teologic, și nici artistic sau filozofic intrinsec : toate sînt, prin definiție, reductibile la pulsiunile secrete ale inconștientului, deghizate în artă, în teologie sau în filozofie. Și o excepție miraculoasă : știința, care nu poate fi resorbită în inconștient, singura capabilă să producă semnificații autonome. Nu spun că explicația psihocritică ar fi falsă : spun doar că este absurdă. Falsă nu e ; este adevărat că de fiecare dată cînd un om acționează sau gîndește, el o face cu *toată ființa*, cu corpul, cu complexele, cu intelectul său ; întreaga lui ființă este implicată în cea mai neînsemnată activitate. Saint-Cyran își va elabora teologia cu complexele lui proprii, după cum El Greco va picta cu tulburările lui de vedere. Dar sensul, și deci *valoarea* teologiei janseniste, nu pot fi reduse la complexele presupuse sau reale pe care le are la bază, după cum pictura lui Greco nu poate fi redusă la rezultatul unei proaste

funcţionări oculare. Cunoaştem ideea aceasta fixă, dorinţa aceasta încrîncenată şi obsedantă de a explica cu orice preţ *ceea ce este superior prin ceva inferior* (în cazul acesta de a suprima semnificaţiile intrinseci ale activităţii conştiente în profitul mecanismelor inconştiente). Credem că s-a înţeles clar care era ţinta atacului nostru din paginile precedente : respingem categoric psihanaliza clasică, din momentul în care metoda ei încetează de a mai fi un demers euristic fecund şi devine o metafizică naturalistă camuflată.

O ultimă observaţie : nu am psihanalizat suficient psihanaliza. „Complexul de evadare" al psihanalistului, pe care psihocritica lui Mauron, în fidelitatea ei de nezdruncinat faţă de doctrina mamă, îl reflectă întocmai, se ascunde (totdeauna se întîmplă aşa) exact acolo unde se manifestă cu mai multă evidenţă : în cazul acesta în însuşi marele său adevăr. „Ştim astăzi că toate pasiunile se nasc din inconştient, adică din relaţiile familiale care persistă în mod secret" (p. 200). Într-adevăr, nimeni nu se îndoieşte. Dar psihanaliza tradiţională face din inconştientul şi din relaţiile acestea familiale *sisteme închise*, cum făcea şi Barthes atunci cînd descria structurile lingvistice. Viaţa inconştientă a spiritului perpetuează în abisurile ei obiceiurile şi spaimele milenare : în sensul acesta, inconştientul fiecărui om reproduce, prin legile care-i controlează funcţionarea, pe acela al speciei. Ontogeneza repetă la nesfîrşit filogeneza. Familia oferă şi ea un anumit tip de relaţii autarhice a căror înţelegere îşi este suficientă sieşi, structurile ei fiind diferite în fiecare societate, ca variabilele unei funcţii psihice identice. Închiderea aceasta are un sens protector ; inconştientul şi familia sînt închise asupra lor înşişi, aşa cum închizi o uşă : şi aceasta pentru a împiedica *istoria* să intre. Căci dacă lăsăm istoria să intre în interioritatea închisă, în realitatea monadică a spiritului, nu vor mai exista „adîncimi secrete", profunzimi abisale", „arhetipuri" sau „forme simbolice" în care destinul uman este înscris odată pentru totdeauna ; nu va mai exista esenţă, guvernată în întregime de legi imuabile şi impersonale : trebuie schimbată filozofia aceasta cu o alta. Trebuie, pentru început, să aruncăm peste bord teoria paseistă a unui timp

reiterativ : dacă spunem că omul nu are o esență, ci o existență, și că existența aceasta este fundamental istorică, înseamnă că admitem o *devenire* a omului și recunoaștem faptul că, dacă el se definește prin relațiile concrete pe care le întreține cu lumea și cu ceilalți, va putea, transformîndu-le, *să se schimbe*. Dar atunci se schimbă totul, chiar și sexualitatea. Ea nu va mai fi un cîmp de forțe guvernat de dinamica lui internă : lăuntricul nu mai este pentru om decît interiorizarea sau organizarea semnificantă a unui „exterior". „Dragostea" mea pentru o femeie nu este o entitate sau o forță pusă mecanic în mișcare în psihismul meu ; ea este sensul unificator al unui ansamblu de conduite complexe și pune în joc nu numai dorința biologică și legile ei proprii, dar și o dorință situată, adică *transformată de localizarea* ei într-o societate dată, într-un anumit moment colectiv și personal, de la care „sentimentul" acesta în aparență universal își primește colorația afectivă unică. Nu există așadar o arheologie ci o istorie a iubirii pe care Denis de Rougemont a schițat-o în eseul *Dragostea și Occidentul*. Întreaga mea existență, poroasă și deschisă, face ca lumea și istoria să intre în mine.

Din momentul acesta, printr-o reacție în lanț, totul sare în aer. Dacă trebuie să schimbăm teoria psihanalitică și să spunem că omul nu este trecutul, ci viitorul omului, înseamnă că acțiunea umană nu este repetiție arhetipală ci invenție liberă. Istoria, loc al alienării, este și locul unei posibile eliberări, sau, dacă vreți, al unei reconstrucții a omului, al unei restructurări a instinctelor lui, al unui triumf asupra „fatalității" acestor instincte. Acesta este dealtfel sensul oricărei creații literare autentice : literatura, departe de a fi înțeleasă prin reducere la „schelăria obligatorie" pe care i-ar conferi-o „fatalitatea ei interioară", după expresia lui Mauron este, dimpotrivă, acea mișcare permanentă de evadare, de transcendență față de contingența și apăsarea inițială a circumstanțelor, mișcare încarnată în deschiderea și disponibilitatea unui limbaj al cărui sens, așa cum am văzut, continuă să se hrănească și să se îmbogățească prin trecerea de la un om la altul și de la o generație la alta, de-a lungul veacurilor.

Literatura este semnul unei libertăți și apel către această libertate, pe fondul istoriei și ca sens posibil al ei. Sartre definea pe bună dreptate literatura prin puterea ei de permanentă contestare ; psihocritica ar vrea să dezarmeze tocmai *negativitatea* aceasta esențială, așa cum ai dezamorsa un exploziv. Tot ce ni se spune despre jansenism, „ignorarea realității", dorința de „imposibil", „plăcerea persecuției", „masochismul lui obsesional", toate acestea pot fi aplicate cuvînt cu cuvînt oricărei atitudini novatoare și mai cu seamă uneia revoluționare. Să vrei să schimbi ordinea stabilită înseamnă, prin definiție, să vrei imposibilul, pînă cînd imposibilul devine real : sînt convins că psihanaliza ar descoperi ușor la Blanqui, cu atîția ani petrecuți în închisoare, un delir al persecuției și o nevroză masochistă. Aceasta e explicația pe care psihanaliza o ține gata pregătită pentru orice contestare radicală a „echilibrului" : trebuie că și Isus era pradă complexelor sale, atunci cînd i-a alungat pe negustători din Templu : Socrate la fel. Înțelegem de ce Mauron și Bossuet cad imediat de acord atunci cînd este vorba să-l condamne pe Saint-Cyran : Jansenismul conținea, efectiv, așa cum au arătat-o studiile recente, un anumit ferment de opoziție, nu numai spirituală, dar și politică, față de regimul de atunci. Refuzul istoriei își revelă aici adevăratul chip : psihanaliza, ca și etica, riscă să devină o ideologie pur conservatoare. Nu trebuie respinsă în bloc, pentru că și dinamica instinctelor se înscrie în dialectica istoriei [1], dar marxiștii au avut dreptate să-i denunțe presupozițiile ideologice. Inspirîndu-se fără îndoială din maxima carteziană care spune că e mai bine să încerci să schimbi ordinea propriilor gînduri decît pe aceea a lumii, vocația psihanalizei este de a *adapta* individul structurii generale a societății în care trăiește, de a-l învăța cum să-și stăpînească emoțiile pentru ca să se poată *integra în ea.* Din perspectiva aceasta, revoltatul devine ușor un bolnav, iar revoluționarul un om pe care trebuie să nu-l înfrunți, ci

[1] Lucrările sociologice recente, ale lui Vance Packard de exemplu, au arătat-o suficient.

să-l vindeci. Și nu este o întîmplare că psihanaliza și-a găsit termenul cel mai prielnic în Statele Unite. Dar dacă spiritul nu este un vas închis, dacă conflictele lui interioare reflectă nu simple arhetipuri imemoriale, ci contradicții exterioare ale istoriei, atunci adevărata vindecare nu constă într-o acțiune care tinde să schimbe numai eul, ci într-un praxis care vrea să transforme lumea.

Putem acum să înțelegem mai bine decretul peremptoriu al lui Mauron și natura interdicției pe care o dă din capul locului : „Personalitatea și geniul nu au de fapt o explicație istorică" (p. 46). Bineînțeles, va fi acceptat atît cît va fi nevoie din istorie (cea anecdotică), pentru ca inconștientul anonim și pustiu al lui Racine să poată fi umplut cu o groază de detalii nesemnificative. Dar istoria autentică, adică *istoricitatea* radicală a oricărei existențe umane, faptul că ea este asumată în întregime într-o situație politică și socială dată, de la care își primește sensul pe care poate apoi să-l dea ea însăși destinului său, istoria aceasta *constitutivă* nu apare niciodată, și vedem bine de ce. Dimensiunea politică a universului racinian nu mai există ; tot ce mai dăinuie încă din exigențele impuse de putere, de jocul mijloacelor și al scopurilor care fac ca universul personajelor lui Racine să fie, prin însăși situația lor, un univers *dinastic* [1], nu mai există decît ca sub-produse ale unei activități de derivare. Mauron dă semnificației propriu-zis politice aceeași lovitură ca și celei teologice : botezată „instinct războinic" sau „energie agresivă", ea nu mai este decît o deghizare a inconștientului, un reziduu al mecanismelor psihice : pentru a scăpa de fatalitatea ei, eul se scindează în două, eul îndrăgostit și eul martor ; „cel de-al doilea iese din joc ; evită astfel orice reproș și în același timp caută o altă ieșire, acceptată din punct de vedere social, — războiul, politica" (p. 179). Războiul, politica — contextul acesta monarhic în care este jucat și pierdut destinul racinian — sînt castrate de sensul lor istoric : nu numai teatrul, dar și Istoria este un vis. Pînă și strategia

[1] Cf. pp. 59 sqq.

militară este devorată de explicaţia psihanalitică ; ar trebui să arătăm puţin aici, care este stadiul de fixaţie „oral" al acesteia din urmă : atacată din spate, o trupă fuge, sub efectul complexului „celor două rude vrăjmaşe" : „Regăsim panica aceasta la trupa lovită din flanc (cînd soseşte Blücher în locul lui Grouchy) şi în obsesia trădătorului" (p. 74). Dacă ne-am lua după psihocritică, s-ar părea că Racine nu şi-a trăit obsesiile şi nu şi-a scris tragediile în secolul al XVII-lea, că opera lui nu interiorizează condiţia umană a epocii : „structurile" statice care ne sînt revelate definesc un anumit *spaţiu* interior ; ele nu au un *timp* propriu şi nici nu aparţin unui timp anume. Ni se prezintă un Racine absolut atemporal („bătrîna stîncă a inconştientului"), deci literalmente *utopic*. Fidelitatea absolută a psihocriticii faţă de psihanaliza clasică ne dezvăluie fără îndoială, sub pana lui Mauron, visul secret al lui Freud : precum popoarele fericite, psihanalizaţii fericiţi nu au Istorie.

2. SOCIOLOGIA TEMEI

Lucrurile se petrec ca şi cum Lucien Goldmann ar fi meditat asupra lipsurilor psihocriticii, pe plan metodologic şi filozofic, şi ar fi avut să le remedieze.[1] Căci, dacă descifrarea psihanalitică, folosită pentru înţelegerea operei literare, prezintă o fecunditate practică de netăgăduit (rezervele teoretice pe care le-am formulat nu împiedică cu nimic, repetăm lucrul acesta, ca studiul lui Mauron despre Racine să fie, în partea sa descriptivă, unul dintre cele mai pătrunzătoare şi mai noi), limitele explicaţiei psihanalitice nu îi

[1] Este vorba de fapt de o cercetare absolut independentă la început, şi lucrările lui L. Goldmann despre Racine sînt anterioare acelora ale lui Mauron. Dar mai apoi Goldmann a trebuit să-şi pună întrebări precise şi urgente cu privire la raporturile de exclusiune sau de complementaritate dintre psihanaliză şi marxism : vom vedea mai departe cum şi de ce.

permit să dea seamă de legătura care există între real și expresia lui tematică : „Este ceea ce sociologii au descoperit de multă vreme, afirmînd caracterul *istoric și social* al semnificației obiective a *vieții afective și intelectuale a indivizilor*“ [1]. Constatarea aceasta, pe care Lucien Goldmann o face în legătură cu romanele lui Robbe-Grillet, poate servi drept epigraf pentru ansamblul cercetărilor sale. Charles Mauron nu greșește atunci cînd fixează scopurile criticii : ea trebuie să fie într-adevăr „un studiu științific și explicativ al faptelor intelectuale și literare“ (D.A., p. 22). După cum Mauron vorbea fără încetare de „adevăr științific“, tot așa Goldmann vorbește de „știință“ : în Prefața la *Pentru o sociologie a romanului*, *cuvintele* știință și „științific“ revin nu mai puțin de șase ori la pagina 11. Mauron nu s-a înșelat deci în privința scopului ci, dacă se poate spune așa, în privința științei : a optat pentru psihanaliză și de fapt trebuia să aleagă sociologia ; căci, comparîndu-și propriul efort cu acela prin care s-au constituit odinioară științele pozitive ale naturii, sociologul se prezintă el însuși, cu toată modestia, drept un Galilei al criticii (*ibid.*). Critica sociologică astfel înțeleasă este științifică, în măsura în care permite să se degajeze „legi“ [2], în același timp pozitive și riguroase. Dar legile acestea nu sînt de același tip cu legile naturale ale științelor fizico-chimice, care presupun un determinism cauzal : „...Orice pariu asupra unei raționalități pur legice sau cauzale — care exclude orice finalitate — este, în domeniul faptelor umane, irealizabil și contradictoriu“ (*D.A.*, p. 103). În științele umane, adevărata metodă trebuie să fie dialectica, în sensul marxist al cuvîntului : în opoziție cu „distorsiunile“ pe care analizele freudiene le impun faptelor culturale sau istorice (*S.R.*,

[1] *Pour une sociologie du roman (Pentru o sociologie a romanului)*, p. 208. În capitolul acesta vom folosi următoarele abrevieri : *D.A.*, *Le Dieu caché (Dumnezeul ascuns)*, Bibliothèque des Idées, Gallimard, 1955. *S.R.*, *Pentru o sociologie a romanului*, Bibliothèque des Idées, Gallimard, 1964.

[2] „...posibilitatea de a le [faptele empirice] înțelege și de a degaja legile și semnificația lor este singurul criteriu valabil de apreciere a valorii unei metode sau a unui sistem filozofic“, *D.A.*, pp. 13—14.

p. 226) şi în contrast cu concepţia exterioară sau cauzală a condiţionării individului de către societate, pe care o implică poziţiile „raţionaliste, empiriste sau fenomenologice“ [1], „...marxismul este după părerea noastră incomparabil mai avansat, în măsura în care el integrează nu numai viitorul ca factor explicativ, dar şi semnificaţia individuală a faptelor umane, alături de semnificaţia lor colectivă“ (*S.R.*, p. 226). Metoda marxistă este deci singura metodă completă, pentru că ea este constitutivă pentru o ştiinţă pozitivă şi în acelaşi timp pentru o filozofie primă, adică pentru o ştiinţă capabilă să-şi pună propriile-i baze şi să-şi justifice pe deplin statutul.

Ni se pare că metoda pe care Lucien Goldmann o propune criticii literare şi pe care o numeşte „structuralist-genetică“ este demnă de toată atenţia, căci ea constituie cea mai aprofundată şi mai sistematică tentativă de elaborare teoretică făcută în scopul de a da cercetării critice temeiuri obiective şi riguroase şi de a o scoate în sfîrşit din ceea ce Goldmann numeşte „speculaţiile subiective şi ingenioase“. Este de înţeles interesul profund suscitat, în secolul ştiinţific în care ne găsim, de o reflecţie care tinde înainte de toate să recupereze pentru ştiinţă un domeniu rezervat prin tradiţie aproximărilor anchetelor „literare“, mai ales atunci cînd ştiinţa aceasta este înzestrată cu toată puterea de seducţie politică şi morală a marxismului. Mai mult chiar decît critica lingvistică sau metalogică a lui Roland Barthes şi decît critica psihanalitică a lui Charles Mauron, critica sociologică a lui Lucien Goldmann reprezintă cel mai de seamă efort prin care o bună parte a noii critici încearcă să construiască modele ştiinţifice de inteligibilitate. Tentativa, era să spun tentaţia, nu e nouă : de la Sainte-Beuve şi Renan, de la Taine şi Brunetière, pe scurt, de la instaurarea ideologiei pozitiviste care, în cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea, a urmat dezvoltarea ştiinţelor, critica literară a vrut şi ea să aibă pe

[1] *S.R.*, p. 215. Apropierea aceasta este deosebit de curioasă (şi nefericită), căci poziţia fenomenologică constă tocmai în negarea oricărei interpretări cauzale a fenomenelor de conştiinţă. Este deci vorba pur şi simplu de o eroare.

viitor temeiuri științifice. Dar, acolo unde știința pozitivistă a dat greș, știința pozitivă trebuie să reușească : debarasată de postulatele determinismului cauzal și dialectizată de aportul marxist, gîndirea științifică de astăzi este în măsură să înțeleagă și să explice relațiile umane. Emile Hennequin spunea, la sfîrșitul secolului trecut, că opera de artă trebuie luată „ca semn". Dar al cui ? Îi revine sociologiei structuralist-genetice sarcina să ne-o spună.

Aici, ca în orice altă cercetare pozitivă, faptele empirice, izolate și abstracte, sînt un punct de plecare obligatoriu. Dar semnificația lor apare numai atunci cînd sînt constituite în anumite ansambluri sau totalități semnificative : tocmai această integrare într-un ansamblu este aceea care oferă mijloacele de „a depăși fenomenul parțial și abstract pentru a ajunge la esența lui concretă" (*D.A.*, p. 16). Faptele culturale capătă deci semnificație prin amplasarea lor în anumite structuri, iar „sensul valabil este acela care permite să fie regăsită întreaga coerență a operei, cu condiția ca această coerență să existe" (p. 22). Nu sînt decît preambulurile, familiare acum, ale oricărei întreprinderi critice contemporane : totuși problema este de a ști *unde* poate fi descoperit sensul acesta „valabil" care permite să fie regăsită „întreaga coerență". Pentru Barthes, principiul acestei coerențe era strict intern și inerent organizării formale a materialului semnificant. Pentru Mauron, opera însăși anunța și revela principiul propriei sale unități, dar în ultimă analiză, cheia acesteia se afla în sistemul afectiv specific personalității inconștiente a autorului. Împreună cu Mauron și contrar lui Barthes, Goldmann nu crede „că gîndirea și opera unui autor pot fi înțelese prin ele însele — rămînînd numai pe planul scrierii" (*D.A.*, p. 16). Dar, contrar lui Mauron, trebuie considerat că „orice ansamblu de opere ale unui individ constituie deja, ca atare, o structură semnificativă" (*D.A.*, p. 109). După cum pentru a explica opera Mauron trebuia să o insereze în viața unui individ, va trebui ca la rîndul său, individul acesta să fie inserat în ansamblul care este grupul social, din care el nu este decît un element. Conceptul „operatoriu" care leagă în mod inteligibil operă, individ și grup, și care constituie pen-

tru Lucien Goldmann fundamentul oricărei interpretări culturale, este „viziunea asupra lumii", „totalitatea aspiraţiilor, sentimentelor şi ideilor care îi unesc pe membrii unui grup (cel mai adesea ai unei clase sociale) şi care îi opun celorlalte grupuri" (p. 26). Aşa trebuie să fie înţeleasă coerenţa deplină, sau aproape deplină, care defineşte marile opere, în opoziţie cu operele mai puţin importante şi care sînt pur şi simplu opere cu o coerenţă mai mică : ea este dată de viziunea asupra lumii, adică de „maximumul de conştiinţă posibilă a unui grup social", exprimat de scriitori sau filozofi (p. 27). Individul de geniu este tocmai acela care reuşeşte să dea acest maximum de conştiinţă sau, şi este exact acelaşi lucru, această coerenţă extremă a tendinţelor reale, afective şi intelectuale ale unui grup social ; în operele lui trebuie să existe o adecvare perfectă între viziunea asupra lumii ca realitate trăită şi universul creat de scriitor, iar apoi între universul creat de scriitor şi mijloacele propriu-zis literare folosite pentru a-l exprima (*D.A.*, p. 349). Un prim demers sau, dacă preferaţi, un prim palier al interpretării va merge aşadar de la examinarea internă a textului la viziunea asupra lumii pe care o exprimă — de exemplu „viziunea tragică", la Pascal sau la Racine.

Totuşi, această etapă prealabilă pe care Goldmann o numeşte comprehensiune sau studiu fenomenologic este lipsită de orice sens dacă nu se deschide asupra etapei următoare, pe care o impune, aceea a explicaţiei sau a studiului genetic. Individul dă un maximum de conştiinţă tendinţelor grupului, dar el nu le creează : grupul este acela care le elaborează, chiar dacă într-o stare confuză, şi deci grupul este locul creaţiei culturale, mai ales al aceleia care produce o viziune asupra lumii. Comprehensiune şi explicaţie sînt aşadar, în fapt, inseparabile ; sînt două momente ale aceluiaşi proces : „...Există un progres, discontinuu fără îndoială, dar permanent, în comprehensiune ca şi în explicaţia genetică, pe măsură ce se reuşeşte să se insereze totalităţile relative studiate în totalităţi mai mari care le conţin şi ale căror elemente constitutive sînt" (*D.A.*, p. 105). Într-o lucrare posterioară, Goldmann va preciza şi mai bine natura raportului care

unește comprehensiunea și explicația și care este un mod special de imbricare a uneia în cealaltă : „...Evidențierea unei structuri semnificative constituie un proces de *comprehensiune* în vreme ce inserția ei într-o structură mai vastă este, în raport cu ea, un proces de *explicare*. De exemplu : a evidenția structura tragică a *Cugetărilor* lui Pascal și a teatrului racinian este un procedeu de comprehensiune : inserarea lor în jansenismul extremist și degajarea structurii acestuia este un procedeu de comprehensiune în raport cu jansenismul acesta și de explicare în raport cu operele lui Pascal și Racine..." (*S.R.*, p. 223). Se poate așadar observa cum orice interpretare structuralistă are drept complement necesar o explicație genetică ; și invers, orice explicație genetică trebuie să fie o interpretare structuralistă : ea constă într-o raportare a structurilor operei literare sau artistice la structurile grupului social a căror expresie coerentă sînt. Spre deosebire de școlile sociologice anterioare, care încercau să stabilească identități sau asemănări de „conținut" între universul imaginar al unei opere și universul social contemporan, sociologia structuralistă fondată de Lukács înțelege creația artistică drept „creație a unei lumi a cărei structură este analogă cu structura esențială a realității sociale în mijlocul căreia a fost scrisă opera" (*S.R.*, p. 209). În ultimă analiză, metoda „comprehensiv-explicativă" pe care ne-o propune Lucien Goldmann are drept scop „să efectueze grupări provizorii de scrieri și, plecînd de la ele, să caute în viața intelectuală, politică, socială și economică a epocii grupări sociale structurate, în care operele studiate vor putea fi integrate ca elemente parțiale, stabilind între ele și ansamblu relații inteligibile și, în cazurile cele mai fericite, omologii" (*S.R.*, p. 223).

Astfel, studiul intern va degaja în textele pascaliene sau raciniene direcțiile mari ale unei viziuni tragice asupra lumii : aceasta constă în dorința de a realiza, în lumea aceasta, valori care sînt absolut irealizabile aici ; conștiința tragică nu cunoaște nici grade, nici compromisuri ; ea nu știe ce este aceea „mai mult" sau „mai puțin" și nu se definește decît printr-un *da* și un *nu* simultane și de nedepășit, prin exigența de „tot sau nimic". Or, această structură a conștiinței tra-

gice, imobilizată în contradicţiile ei (spre deosebire de gîndirea dialectică care le depăşeşte), corespunde întocmai structurii grupurilor janseniste, prinse într-o contradicţie insolubilă : nobilimea de robă era sfîşiată între fidelitatea faţă de monarhie şi evoluţia politicii monarhice, care distruge în cele din urmă clasa parlamentarilor ; conştiinţa jansenistă este deci o condamnare a unei lumi absolut vrăjmaşe, fără a avea nici cea mai mică speranţă de schimbare. Se vede care este omologia dintre cele două structuri. Tot aşa, romanul tradiţional povesteşte istoria unui „erou problematic", adică a unui personaj ale cărui valori şi a cărui existenţă îl pun în faţa unor probleme insolubile, pe care dealtfel nu reuşeşte să le conştientizeze pe deplin : biografia aceasta imaginară operează, pe plan literar, transpunerea vieţii cotidiene din societatea individualistă, apărută din producţia de mărfuri. Paralel cu transformarea vieţii economice şi cu înlocuirea economiei de liberă concurenţă (în care se afirmă individul) cu o economie de carteluri şi monopoluri (care suprimă orice importanţă a individului), asistăm la evoluţia formelor romaneşti moderne. Rolul personajului individual scade, apar valori antitetice, comunitare şi colective. Apoi, într-o a doua fază, orice bibliografie se şterge, individul se dizolvă ca să facă loc „romanului absenţei subiectului". Astfel poate fi explicată progresia care merge în romanele lui Malraux de la *Cuceritorii* la *Condiţia umană* şi de la *Condiţia umană* la *Speranţa*, iar apoi aceea care merge de la romanele lui Malraux la cele ale lui Nathalie Sarraute şi Robbe-Grillet. În legătură cu acestea din urmă (şi contrar părerii lui Roland Barthes, sensibil mai ales la pura descriere obiectuală şi la organizarea internă a structurilor literare), Lucien Goldmann arată că fatalitatea din *Gumele*, care elimină orice posibilitate de modificare pe care ar introduce-o un element imprevizibil al temperamentului individual, şi inerţia care-i cuprinde în *Le Voyeur* pe toţi locuitorii insulei, sînt întru totul omologe mecanismelor de autoreglare ale pieţii şi pasivităţii crescînde, caracteristice fazei actuale a societăţilor industriale occidentale. Dar, vă veţi întreba, ce se întîmplă cu autorii ? Cu Pascal ? Racine ? Malraux ? cu Robbe-Grillet ? Ei constituie un

fel de mediere, desigur obligatorie, dar neesențială, între structurile operei și acelea ale unui grup sau ale unei societăți, singurele care pot fi unite printr-o legătură în același timp simplă și necesară. Pentru că „adevărații subiecți ai creației culturale sînt grupurile sociale și nu indivizii izolați" (*S.R.*, p. 11) : există deci o omologie riguroasă între viziunea asupra lumii exprimată în operă și viziunea asupra lumii care se găsește, difuză, într-un grup, și nu între structurile operei și cele ale unui psihism sau ale unei vieți individuale. Raporturile psihologice sînt infinit prea complexe pentru ca să poată fi definită, prin studierea lor, legătura aceasta simplă și necesară pe care o stabilește analiza sociologică ; și dealtfel, pentru moment psihologia este departe de a prezenta unitatea unei științe. „S-ar putea deci, *în principiu*, să se ajungă de la studierea individualității autorului la cunoașterea genezei și a semnificației anumitor elemente constitutive ale scrierilor sale. Din păcate... în stadiul actual al psihologiei, în afara laboratorului și a analizei clinice, individul este practic prea puțin accesibil studiului precis și științific" (*D.A.*, p. 348). E limpede de ce respinge Goldmann psihanaliza, ale cărei pretenții le-a studiat într-un text recent (*S.R.*, pp. 225 *sqq.*) : libidoul rămîne individual și nu întîlnește niciodată istoria. Utilă întrucîtva indirect, prin faptul că oferă racorduri între viața individului și destinul grupului, psihanaliza, punînd în evidență semnificații afective și biografice, nu poate „să ajungă și nici măcar să se apropie" de semnificațiile literare și filozofice ale operelor. Desigur, nu se poate nega faptul că Lucien Goldmann ne prezintă o metodă îndelung elaborată în contact cu științele umane actuale și cu tradiția marxistă, a căror sinteză este de fapt.

Ce putem spune despre metoda aceasta și aportul ei la critica literară ? Trebuie să remarcăm că pentru creatorul ei, explicația sociologică nu epuizează critica literară. Prima ar permite să „se degajeze relația dintre viziunea asupra lumii și universul de ființe și de lucruri din operă", cea de-a doua, să „fie degajate relațiile dintre universul acesta, pe de o parte, și mijloacele, tehnicile propriu-zis literare pe care scriitorul

le-a ales pentru a-l exprima, pe de altă parte" (*D. A.* p. 350). În concluzie, dacă i-am pune laolaltă pe Goldmann și Picard, am obține exact „critica totală" pe care epoca noastră o cere. Bineînțeles, Goldmann își ia partea leului : după cum în evul mediu filozofia trebuia să fie slujitoarea teologiei, critica literară nu ar putea fi, din perspectiva aceasta, decît o disciplină accesorie (ca psihanaliza), menită să elucideze detalii importante desigur, dar numai după directivele date de ancheta sociologică. Nici nu s-ar putea ca lucrurile să se petreacă altfel : de vreme ce aplicarea tehnicilor de expresie este în întregime reglată de viziunea asupra lumii pe care trebuie s-o facă manifestă, atunci critica literară, așa cum o concepe Lucien Goldmann, va fi în mod inevitabil secundară, sau în orice caz secundă în raport cu studiul sociologic, ale cărui constatări trebuie să le aștepte înainte de a intra în acțiune. Dacă raporturile dintre sociologie și estetică sînt astfel definite, după aceeași schemă dealtfel ca și în psihocritică, care sînt rezultatele și progresul pe care îl marchează ele față de cercetarea tradițională ?

În mod curios, din motive care se vor clarifica încetul cu încetul, vom fi nevoiți să repetăm aici, în legătură cu sociologia, tot ce spuneam mai înainte despre psihanaliză. Aspectul *descriptiv* și aspectul *explicativ* — inseparabile după părerea lui Goldmann ca și a lui Mauron, pentru că numai explicarea genezei permite deplina înțelegere a structurilor — sînt în realitate nu numai separabile, dar și separate și, dealtfel, foarte inegale ca valoare. Precizăm încă o dată că nu vrem să judecăm talentul individual al vreunui critic, și nici să facem tabloul general al criticii : este vorba numai de a evalua diferitele tipuri de metode care îl solicită pe cercetătorul de azi și de a aprecia filozofia literaturii pe care o propun sau o implică ele. Atunci cînd avem îndoieli asupra unei metode, meritul personal al promotorului ei nu este cu nimic contestat, tot așa cum în caz contrar el nu ar fi cu nimic asigurat. Aportul lucrărilor lui Lucien Goldmann nu intră aici în discuție : ele au reînnoit, în bună măsură, înțelegerea pe care o aveam despre Pascal și jansenism, au pus la punct conceptul util de viziune tragică, au pus într-o

lumină nouă evoluția romanului modern. Îi datorăm lui Goldmann cele mai pătrunzătoare analize asupra lui Malraux și Robbe-Grillet. Dar cărui fapt îi datorează el această putere de pătrundere ? Și la ce nivel se exercită ea ? Goldmann nu are nici o îndoială în privința răspunsului : că orice savant, el crede că rezultatele se datorează metodei, și această metodă structuralist-genetică, după cum arată și numele, este valabilă tocmai pentru că poate să degajeze structurile esențiale ale operei literare și, în același timp, să le explice geneza. Răspunsul nostru însă va fi cu totul altul. Ca și în cazul psihocriticii, tot ce e viguros, nou și adevărat în critica lui Lucien Goldmann apare invariabil pe planul comprehensiunii și al fenomenologiei, pe scurt, al studiului intern. Interesantele capitole consacrate viziunii tragice a lui Pascal (Dumnezeu, lumea, omul), apropierea originală și frapantă dintre dialectica jansenistă și dialectica marxistă, prin însuși contrastul dintre ele, remarcabilele analize asupra paradoxului, pariului sau reunirii contrariilor în *Cugetări,* sau acelea despre formarea, evoluția și disoluția ideologiei revoluționare în operele lui Malraux, ca principiu al mișcării lor romanești, toate acestea și multe altele țin exclusiv de domeniul studiului intern și al descrierii structurale. Bineînțeles, acestea din urmă implică la cercetătorul contemporan cunoștințe și concepte precise, psihanalitice, sociologice sau filozofice, necunoscute sau cunoscute prost de cercetarea tradițională, și care-i permit să descopere în opera literară o serie de semnificații esențiale, pînă atunci neglijate sau omise. Dar de îndată ce se pune problema trecerii de la comprehensiune la explicație, adică problema aplicării integrale la descifrarea literaturii a modelului de inteligibilitate elaborat de una din științele pozitive, atunci, invariabil, lucrurile nu mai merg deloc bine. Am putut să o constatăm în ceea ce privește lingvistica și psihanaliza, iar acum o vom verifica în legătură cu sociologia.

Problema metodologică centrală a oricărei critici care vrea să degajeze unitatea și coerența proprii operei de artă, adică să înțeleagă opera aceasta ca organizare a unor structuri concurente, este aceea a *decupajului.* Lucien Goldmann

este primul care să o spună : „Evident, dacă pentru a cunoaşte structura reală a vieţii umane şi istorice trebuie să o decupezi în structuri *semnificative*, cercetătorul poate să facă nenumărate decupaje greşite în suma datelor empirice..." (*D.A.*, p. 106). Ne izbim din nou de aporiile scepticismului deja întîlnite, de fărîmiţarea adevărului în adevăruri care nu se mai integrează unele într-altele şi care lasă dezarticulată şi dezarmată cunoaşterea globală. Dar Goldmann transformă dificultatea însăşi în soluţie : „În faţa numărului mare de decupaje greşite ale obiectului şi a numărului mic de decupaje valabile, numai căutarea, în exclusivitate, de totalităţi *semnificative*, constituie după părerea noastră singurul ghid valabil al cercetătorului" (*ibid.*). Altfel spus, e corect decupajul care va degaja asemenea ansambluri în care să poată fi integrat un maximum de sens. Definiţia aceasta corespunde întru totul aceleia pe care Roland Barthes o dădea validităţii unui sistem critic şi, în ceea ce ne priveşte, o acceptăm bucuros. Iată deci care e problema : reuşeşte oare tipul acesta de critică pe care ni-l prezintă Lucien Goldmann în numele unei sociologii completată de aportul structuralist, să integreze cea mai mare cantitate de sens literar, iar decupajul său este oare cel bun ? După părerea noastră răspunsul este, fără nici o îndoială, negativ.

Trebuie să remarcăm din capul locului că „decupajul" acesta, care pretinde să ajungă la o „totalitate semnificativă", începe printr-un decret arbitrar : „...Un studiu pozitiv, valabil al *Cugetărilor* şi al *teatrului racinian* presupune nu numai o analiză a structurii lor interne ci, mai întîi, inserarea lor în curentele de gîndire şi de afectivitate de care se apropie cel mai mult", adică, în cazul acesta, gîndirea şi spiritualitatea jansenistă care trebuie la rîndul lor introduse în contextul situaţiei economice, politice şi sociale a nobilimii de robă (*D.A.*, p. 110). Să subliniem acest „mai întîi" şi ordinea de prioritate pe care o implică. Orice cercetare începe aşadar printr-un cerc vicios : aşa cum spune un proverb englez : ce a fost mai întîi, oul sau găina ? Faptele vor fi deci înţelese printr-o ipoteză, dar aceasta la rîndul ei nu este justificată decît de fapte. Nu trebuie să încercăm să negăm

cercul acesta ci să ieșim din el prin dinamica unui demers concret, care ajunge la fapte aderînd din ce în ce mai strîns și corectîndu-se în contact cu ele. Să admitem că în privința aceasta orice interpretare este la început arbitrară, pentru că, după expresia lui Roland Barthes, impune semnificației „un semnal de oprire" și hotărăște ea însăși care va fi nivelul semnificativ ales. Dar nu poate exista totuși o *prioritate* a ipotezei asupra faptelor, lucru care ar distruge însăși dialectica cunoașterii, definită printr-o mișcare de înaintare și revenire : natura semnificației căutate fiind recunoscută, nu se pune problema de a *impune* un sens fenomenelor ci, și aceasta este însăși esența fenomenologiei, de a-l face să apară, bineînțeles cu condiția ca el să existe. Nu poți așadar decide *mai întîi* ca teatrul racinian să fie inserat în structurile spiritualității și societății janseniste ; dimpotrivă, trebuie să arăți în prealabil printr-o analiză internă că teatrul lui Racine *are într-adevăr un sens jansenist* (mulți critici au negat-o cu tărie), dacă nu, inserarea lui în jansenism, justificată numai de sofismul proximității istorice, nu mai este decît un act de autoritate, iar ipoteza legitimează un *petitio principii* falacios. Și într-adevăr, așa se petrec lucrurile. În vreme ce, pentru Pascal, Goldmann *arătase* sensul jansenist al textelor, pentru Racine el îl *presupune*, întrucîtva prin contaminare. Din păcate, „montajul" sensului astfel obținut devine un decupaj suspect. După ce a fost supus unei decizii, sensul mai suferă și o simplificare ; ca să fie mai bine decupat, mai e nițeluș ajustat. După ce a decretat din capul locului ce e și ce nu e esențial într-o operă, în numele unui criteriu exterior și anume „viziunea asupra lumii", concept de care sociologul crede că dispune pentru a defini „coerența" operei, Goldmann hotărăște, fără să-și facă prea multe probleme, că poți „lăsa deoparte" *Alexandre* sau *Thébaïde* (*D.A.*, p. 23). Or, analizele lui Mauron, printre altele, au stabilit limpede afinitatea, înrudirea tematică dintre aceste două tragedii și următoarele. În afară de faptul că pe plan empiric o asemenea săritură peste două piese este greu de justificat, se știe de la Leibniz că obiceiul începe cu primul act. Deși adesea imperfecte, începuturile unui scriitor sînt însă tot-

deauna revelatoare. Trebuie să cercetăm mai îndeaproape dreptul acesta ciudat pe care şi-l arogă criticul de a mînui foarfeca cenzurii ca să-şi justifice mai lesne decupajul.

Noua critică vorbeşte cu plăcere despre coerenţa şi unitatea operelor ; dar nu e totul să vorbeşti şi nici măcar să stabileşti că aşa ceva există : mai trebuie să o şi defineşti, ca să ştii unde poate fi găsită. Or, există diferite tipuri de coerenţă, după nivelul de semnificaţie la care ne oprim : studiile lui Roland Barthes de exemplu, dau întîietate unei coerenţe de tip formal şi lucid, cele ale lui Charles Mauron uneia de tip afectiv inconştient. Dacă într-adevăr alegerea criticului este aceea care hotărăşte care sînt, din multiplicitatea semnificaţiilor, acelea care revelă sensul esenţial, alegerea aceasta este liberă dar nu şi arbitrară : condiţia fundamentală care o limitează (şi toţi criticii sînt de acord să o accepte) este *ca sensul astfel ales să integreze cea mai mare cantitate de semnificaţii cu putinţă şi, în ultimă instanţă, chiar totalitatea lor.* Or, tocmai în virtutea acestui principiu i-am reproşat coerenţei formale a lui Barthes că pierde din vedere dimensiunea transcendentă a limbajului literar, care constituie unul din sensurile lui majore, după cum i-am obiectat coerenţei psihanalitice a lui Mauron că rigiditatea concepţiei sale exclude orice posibilitate de înţelegere a variaţiunilor şi a dezvoltării temelor, privînd în felul acesta opera de sensul dobîndit prin devenire. Definiţia coerenţei pe care o propune Lucien Goldmann ni se pare, în această privinţă, la fel de mutilantă. Într-adevăr, pentru el opera de artă nu este decît expresie, într-un limbaj specific (literatură, pictură, sculptură etc.), a unei „viziuni asupra lumii" care se exprimă şi în lucrări filozofice, teologice, sau în manifestările variate ale vieţii cotidiene (*D.A.*, p. 301). Se pune atunci problema de a şti în ce constă specificitatea limbajului literar, ce anume îl *diferenţiază* de celelalte. Am văzut deja care este răspunsul : opera literară sau filozofică se defineşte printr-un „maximum de conştiinţă posibilă" pe care îl dă viziunii asupra lumii proprie unui grup social şi existentă în stare difuză sau confuză la fiecare dintre membrii săi. În domeniul spiritului, este un mare creator acela care reu-

șește să producă „un univers imaginar, coerent sau aproape riguros coerent, a cărui structură corespunde aceleia spre care tinde totalitatea grupului ; cît despre operă, ea este, printre altele, cu atît mai mediocră sau mai importantă cu cît structura ei se îndepărtează sau se apropie de coerența riguroasă" (*S.R.*, p. 219). Din acest punct de vedere analiza istorico-sociologică suficient de aprofundată oferă și „criteriul de valabilitate estetică a operei" (*D.A.*, p. 350). Dar Goldmann pare a nu-și fi dat seama că, stabilind o legătură necesară între analiza sociologică și criteriul estetic, el nu fixează un cap de pod pe teritoriul esteticii decît făcîndu-și sociologia vulnerabilă atacurilor critice. Dacă criteriul estetic astfel obținut este inadmisibil, înseamnă că analiza sociologică ce a contribuit la definirea lui este suspectă.

Această „coerență riguroasă" pe care, după Lucien Goldmann, ar descoperi-o analiza sociologică și care ar servi *apoi* drept criteriu estetic, este de fapt *mai întîi* o alegere estetică ce îndrumă, dar pe căi greșite, cercetarea sociologică. Să analizăm puțin tipul de coerență pe care-l implică „viziunea asupra lumii", așa cum o concepe Goldmann : ea ar fi *„extrapolare conceptuală* pînă la *extrema coerență* a tendințelor reale, afective, intelectuale și chiar motrice ale membrilor unui grup" (*D.A.*, p. 349). În fond, sociologul și artistul s-ar îndrepta spre același țel, dar pe căi diferite (limbaj abstract sau limbaj literar) : o expresie cît mai riguroasă a unei viziuni asupra lumii ; dacă se întîlnesc, e pentru că demersul lor fundamental este același. El constă, în mod esențial, într-o *înaintare de la ambiguitate la claritate*. „...Tocmai faptul de a nu accepta ambiguitatea, de a menține cu orice preț exigența de rațiune și de claritate, ...constituie esența tragediei în special și a spiritului clasic în general" (p. 70). Această definiție a unei estetici „clasice" ne dă cheia întregii tentative : departe de a fi formulare a unei esențe scoase din fapte prin analiză culturală, „clasicismul" acesta nu este decît o ficțiune istorică care ascunde o alegere personală : „...Nu am greși dacă am numi *clasice*, într-un sens foarte larg, toate operele literare

şi filozofice bazate pe înţelegere raţională, şi *romantice* pe cele care întorc spatele raţiunii pentru a se refugia în afectiv şi imaginar" (p. 52). Există în miezul acestei aşa-zise definiţii un postulat simplu : studiul „raţional" ar fi îndreptat spre realitate, în timp ce activitatea „afectivă şi imaginară" i-ar întoarce spatele, pentru că de fapt, după formula hegeliană, realul este raţionalul. Nimic mai neadevărat : raţionalitatea nu epuizează realitatea ; sentimentul şi imaginaţia sînt nişte revelatori ai lumii, a cărei fiinţă o dezvăluie la un alt nivel decît raţiunea, dar cu drepturi egale. Departe ca viaţa afectivă să servească drept refugiu împotriva concretului, se poate spune că dimpotrivă, o anumită formă de raţionalism e cea care serveşte drept refugiu spiritului, împotriva realului. „Coerenţa" pe care am găsi-o la capătul analizei sociologice a lui Goldmann nu este decît prejudecata iniţială a unei estetici intelectualiste care *presupune că arta şi ştiinţa au acelaşi demers* fundamental. De fapt este vorba de coerenţe şi de demersuri opuse : mai întîi, coerenţa artei nu este de ordin intelectual, ci existenţial [1] ; apoi arta nu merge de la complex la simplu, de la ambiguu la clar, ci de la simplu la complex şi de la clar la ambiguu. Aşa cum am văzut [2], ceea ce întemeiază şi defineşte limbajul literar este tocmai bogăţia unui anumit tip de ambiguitate. „Claritatea clasică" este o falsă claritate inventată pentru nevoile cauzei şi vom repeta, împotriva „clasicismului" lui Goldmann, cele spuse în legătură cu „clasicismul" lui Picard. [3] Vrînd să scurt-circuitezi individualul pentru a ajunge la universal, privilegiezi de fapt, în mod fatal, semnificatul evident (şi comunicabil raţional) al expresiei literare, în dauna semnificatului latent (şi trăit afectiv). Dar coerenţa astfel obţinută descarnează opera literară şi se extaziază în faţa scheletului. „Viziunea asupra lumii" nu mai este decît o „schemă" intelectuală, obţinută printr-o simplificare şi o extrapolare extremă, nu e decît produsul unei distilări a cărei reţetă constă în a provoca evaporarea

[1] Cf. pp. 93—97.
[2] Cf. pp. 76 sqq şi p. 136.
[3] Cf. pp. 72—74 şi 78—79.

conținutului literar pentru a găsi, pe fundul alambicului, esența literaturii. Chiar dacă admitem ca adevărat faptul că fatalitatea și pasivitatea reprezintă în romanele lui Robbe-Grillet structuri analoge acelora ale mecanismelor de autoreglare și de reificare proprii pieții neo-capitaliste, nu facem altceva decît să punem în lumină *o posibilă semnificație sociologică a acestor opere* (dar mai există și altele : s-ar putea de pildă arăta care e afinitatea dintre materialul romanesc al autorului și miturile colective ale imaginației contemporane), nicidecum însă *sensul lor literar*. Potrivit analizei noastre, acesta nu se obține prin privilegierea abuzivă a unui anumit nivel de semnificații, ci făcînd să conveargă spre o unitate inteligibilă o cît mai mare varietate de semnificații umane. Adoptînd demersul invers ajungi inevitabil la anumite abuzuri.

Pentru început, rupînd opera de rădăcinile afective pe care le are la autorul ei, sau risipind afectivitatea aceasta în transparența unei semnificații intelectuale, printr-un exces invers celui comis de Mauron, care vedea în teatrul racinian un nesfîrșit coșmar, curioasa metodă a lui Goldmann ne arată, la capătul literaturii, strălucirea unei idei. Dar ideea aceasta nu este, în cel mai bun caz, decît o *formulă :* obținută prin abstragerea calităților sensibile ale operei, ea consideră că Racine nu înseamnă nimic altceva decît legea jansenistă „lumea refuzată — lumea acceptată", iar Robbe-Grillet legea economică a eliminării individului. Tot ce depășește acest pat al lui Procust pe care este întinsă literatura, este tăiat în mod peremptoriu : viziunea lui Goldmann hotărăște unde începe și unde se sfîrșește viziunea lui Racine. *Thébaïde* și *Alexandre* sînt date la rebuturi : expresia unei vieți, a unui suflet este inutilă sau indiferentă : tot ce nu se înscrie în cadrul dinainte fixat de „coerența" criticului este decretat nesemnificativ. Or, Freud ne-a învățat că în domeniul umanului aparența nesemnificativă semnifică. Detaliul, fragmentul indică și exprimă un om în aceeași măsură ca și capitolul terminat, deși în alt mod. Tot suprimînd astfel ceea ce e concret în folosul unei coerențe abstracte, nu ajungi cîtuși de puțin la originalitatea unui autor, ci la *banalitatea* lui. Potrivit acestei concepții cel

puţin stranii, operele de valoare medie sau redusă ar fi greu analizabile, spre deosebire de marea operă, „pentru că ele sînt expresia unor individualităţi medii deosebit de complexe şi, mai ales, prea puţin tipice şi reprezentative" (*D.A.*, p. 349). Aşa încît scriitorul de geniu ar fi un fel de purtător de cuvînt sau de stindard, simplu şi transparent pentru privirea pătrunzătoare a sociologului, în timp ce scriitorul prost ar avea opacitatea marilor mistere. Déroulède, poet mediocru ca nimeni altul, avînd o imaginaţie contorsionată şi pîcloasă, ar deruta investigaţia sociologică a lui Goldmann, în timp ce Rimbaud, exemplu prin excelenţă de personalitate tipică şi reprezentativă, după cum ştim cu toţii, ar fi o pradă uşor de digerat...

Dar atunci, care este rostul literaturii ? Dacă tot presupusul interes al unui univers imaginar constă în elaborarea riguroasă a unei viziuni asupra lumii şi dacă sarcina criticii este să taie şi să arunce la coş amănuntele, pînă ce apare viziunea aceasta, de ce să ne mai dăm atunci osteneala să citim opere dificile şi stufoase, cînd un manual de istorie sau de economie politică ar fi mult mai eficace ? Dacă ne-am lua după Goldmann, n-am mai vedea nici o diferenţă (şi nici el nu vede) între un literat şi un filozof, între Racine şi Pascal. Criticul confundă bucuros poeţi şi gînditori citîndu-i împreună, în enumerările sale.[1] Nu Goldmann, ci Barthes are deplină dreptate : în literatură ceea ce se spune face corp comun cu o anumită manieră de a spune, şi critica nu poate fi abstragere a unei chintesenţe, comună altor zece moduri de expresie. Degeaba apelezi aici la o „estetică" convocată de urgenţă pentru a restabili specificitatea literară :

---

[1] „...tragedia refuzului exprimată în operele lui Pascal, Racine şi Kant..." (*D.A.*, p. 57). Sau : „...operele lui Sofocle, Shakespeare, Pascal, Racine şi Kant sînt alături de cele ale lui Homer, Eschil, Goethe, Hegel şi Marx, adevărate culmi ale artei şi gîndirii clasice" (p. 52). Artă şi gîndire sînt unul şi acelaşi lucru — în teorie. Totuşi nu este o întîmplare că, în practică, analizele pe care Goldmann i le consacră lui Pascal sînt cu mult superioare acelora despre Racine : reflecţia filozofică, care merge şi ea de la concret la abstract, se întîlneşte în mod foarte firesc cu demersul sociologului ; creaţia artistică, care merge de la clar la ambiguu, se refuză evident anchetei sale.

neavînd o legătură intimă cu analiza sociologică, aceasta nu-i poate fi juxtapusă ; și nu vom obține „critica totală" însumîndu-i pe Goldmann și Picard. Numai printr-o pură ficțiune poți deosebi o viziune asupra lumii și, separat, alături, tehnici destinate exprimării ei. Există la început un om, un scriitor, la care o anumită viziune își zămislește propriile mijloace de expresie printr-o mișcare specifică care creează opera — și acesta este lucrul pe care, înainte de toate, critica trebuie să-l descopere și să i se plieze.

Or, analiza sociologică nu poate cu nici un chip să îndeplinească această sarcină fundamentală. Dat fiind că studiul intern al textelor a fost în prealabil denaturat de un criteriu de coerență exterior operei și pe deasupra eronat, „decupajul" propus de Goldmann se dovedește inevitabil în practică, restrictiv și mutilant. Împrumutînd schema „viziunii tragice" descoperită la Pascal și grefînd-o prin transplant lui Racine, în virtutea postulatului potrivit căruia orice gîndire jansenistă reproduce aceleași structuri [1], analiza teatrului racinian nu ne prezintă structurarea lui concretă, ci sfîrșește, de fapt, prin a-l *destructura*. Căci va trebui ca piesele să fie decupate potrivit „primatului rațiunii practice", propriu viziunii tragice (lumea este acceptată și refuzată simultan și există diverse combinații dramatice obținute prin schimbarea accentului cînd pe un termen cînd pe celălalt). Să vedem acum procedeul acesta la lucru. Teatrul lui Racine fiind prin definiție tragic, i se va aplica a priori o descifrare care nu este dată de analiza internă, ci e presupusă de o concepție asupra tragediei. Corneille, fiind „pre-tragic", va putea fi abordat „psihologic". Or, se știe de la La Bruyère că lucrurile se petrec exact pe dos : faimoasa lui formulă, vrea să spună, și în acest sens rămîne perfect adevărată, că teatrul cornelian este în întregime dominat și definit de primatul unei etici, de ceea ce Goldmann ar numi „o rațiune practică" („oamenii așa cum ar trebui să fie"), în vreme

[1] În timp ce, așa cum am arătat anterior, o adevărată analiză fenomenologică ar fi cercetat mai întîi, printr-o examinare atentă a operelor, dacă există într-adevăr un sens jansenist al teatrului lui Racine și care este importanța lui reală în organizarea intimă a ansamblului.

ce universul racinian, după cum nota recent Mauron, este situat sub nivelul valorilor, acolo unde omul se desprinde, fără să se modifice, din mîinile naturii („oamenii aşa cum sînt ei"). Restructurat prin decretul sociologului, teatrul lui Racine încetează repede să mai fie teatral. Astfel *Andromaque* nu mai este un conflict dintre personaje cărora Racine le-a dat o fiinţă proprie, într-o situaţie particulară : „în piesă nu există decît două personaje prezente : *Lumea* şi *Andromaque*, şi un personaj prezent şi absent în acelaşi timp, *Dumnezeu*, al cărui dublu chip este încarnat de Hector şi Astyanax..." (*D.A.*, p. 354). Oreste, Hermione, Pyrrhus sînt iluzii inexistente ; Hector şi Astyanax sînt realitatea ascunsă, dar adevărată (precum Dumnezeu). Fără îndoială, este o piesă frumoasă şi emoţionantă : din păcate, e a lui Goldmann şi nu a lui Racine. Tot aşa cum Mauron substituia luptei concrete a personajelor raciniene o dezbatere de concepte psihanalitice, Goldmann înlocuieşte conflictele complexe dintre fiinţe singulare cu contradicţiile simple ale schemei sale dialectice. Personajele *adevărate* nu mai sînt cele pe care ochiul le percepe pe scenă, ci acelea pe care critica le descoperă în spatele textului. Purificat de acum înainte de existenţa lui teatrală şi psihologică, noul personaj se inserează nu în textura unei piese, ci în coerenţa unei viziuni asupra lumii. Ce contează că Pyrrhus este, aşa cum au arătat-o Mauron şi Barthes, unul dintre rarele personaje *pozitive* din teatrul lui Racine, personaj care încearcă să se elibereze de destin ? De vreme ce nu poate fi vorba să ne oprim la subtilităţile analizei psihologice, o să-i punem pe Pyrrhus, Oreste şi Hermione în aceeaşi oală, vreau să spun în aceeaşi categorie a „Lumii", caracterizată de „pasiune fără conştiinţă şi nici măreţie" (*D.A.*, p. 355). Degeaba ne spune Racine în cea de-a doua prefaţă la *Britannicus* că s-a străduit mai ales să o descrie pe Agrippine [1] şi bineînţeles pe Néron, „monstru în devenire", în mijlocul Curţii lor ; degeaba este Junie un personaj exterior acestui tablou central şi, într-u-

[1] „Pe ea am vrut îndeosebi să o reprezint, şi tragedia mea înseamnă în aceeaşi măsură dizgraţia Agrippinei ca şi moartea lui Britannicus".

cîtva accesoriu, despre care autorul vorbește la urmă[1] și a cărui existență trebuie justificată, ca și aceea a Ariciei: Racine se înșală. Cei din urmă vor fi cei dintîi. „Subiectul piesei *Britannicus* este conflictul dintre Junie și lume și piesa nu se va termina decît odată cu rezolvarea acestui conflict" (p. 367). Ce contează că afirmația aceasta este de o inexactitate flagrantă, de vreme ce strigătul lui Burrhus cu care se încheie tragedia: „De-ar fi ca prima-i crimă și ultima să fie!", indică suficient că personajul central, a cărui pierzanie este descrisă de mișcarea piesei ca o curbă, este tot acela a cărui umbră sinistră apărea în primul vers: „Cum! cînd Néron pradă somnului se lasă...". Contează prea puțin că din punct de vedere structural, fiindcă tot se vorbește de structură, Junie face parte, ca și Monime sau Aricie, din acest grup de personaje pure — și secundare — ale lumii feminine raciniene, al căror rol contrapunctic în raport cu monștrii sacri este evident: toată tragedia se va învîrti în jurul Juniei, pentru simplul motiv că logica, nu a piesei, ci a schemei explicative, o cere. La fel, pentru nevoile distribuției personajelor între diferite grupuri dinainte definite, va fi respectată vechea versiune „Aricie — domnișoară de pension" și „Hippolyte — străin iubirii", în vreme ce la Racine orice inocență este deja contaminată și fiorul sufletelor neprihănite are același izvor otrăvit ca și pasiunile păcătoase[2] Am putea să înmulțim exemplele, dar ar fi inutil să mai continuăm: dacă metoda este corectă, nici un decupaj nu poate să se lipsească nepedepsit de o analiză psihologică aprofundată, în folosul unui principiu director propriu criticului, și nici să substituie inteligibilitatea unei dialectici stabilită teoretic aceleia pe care o schițează spontan raporturile concrete dintre personaje.

Totuși, nu aceasta este problema cea mai gravă: de fapt, trebuie incriminat nu atît un *exces*, cît o *lipsă de dialectică*. La urma urmelor, inexactitățile de detaliu ar putea fi scu-

[1] „Îmi mai rămîne să vorbesc despre Junie."

[2] De remarcat că semnele, sau mai degrabă simptomele iubirii sînt descrise în aceiași termeni la Hippolyte și la Phèdre.

zate dacă ar exista o înțelegere vie a ansamblului. Dacă principiul de explicație oferit de studiul viziunilor asupra lumii ar fi cu adevărat *genetic*, dacă el ne-ar permite să surprindem apariția și variațiunile pe aceeași temă, dacă ar explica evoluția și devenirea operelor, nu ar conta prea mult că o interpretare sau alta este, ca orice interpretare, contestabilă. Nefericirea este că dialectica pe care autorul o invocă fără încetare este de fapt inexistentă. Neputîndu-se situa la nivelul creației estetice, neînțelegînd că o viziune teatrală asupra lumii, de exemplu, nu poate prezenta același tip de coerență ca o viziune filozofică sau politică, dialectica proprie literaturii dispare, resorbită de dialectica generală a istoriei. În timp ce critica își propunea să pună în evidență umanitatea și totalitatea unei dramaturgii, adică mișcarea prin care o piesă cheamă o alta, îi răspunde, o depășește, după o dinamică internă care organizează și orientează fiecare piesă în jurul marilor axe semnificante — la fiecare cotitură capitală a teatrului racinian, tocmai acolo unde înțelegerea dialectică ar trebui să funcționeze, ea cade în pană. În loc de tigrul pe care ni-l promitea, Lucien Goldmann nu pune în motorul dialecticii sale lipsite de putere decît vechiturile cele mai răsuflate ale istoriei literare, de care s-a servit și Mauron pentru a umple inconștientul lui Racine. După cum în psihocritică, evoluția teatrului racinian nu făcea decît să ne conducă dincolo de Freud pînă la Mornet, la fel metoda structuralist-genetică nu ne conduce pînă la Marx, ci doar pînă la Taine. Trebuie înțeleasă legătura dintre *Andromaque*, *Britannicus* și *Bérénice*? Ni se spune atunci că tragediile acestea transpun pur și simplu pe plan literar „doctrina și experiența solitarilor așa cum erau ele în perioada jansenismului tragic de dinainte de 1669" (*D.A.*, p. 419). Introduce oare *Mithridate*, așa cum notează Mauron, o schimbare profundă? Ea se datorează „întîlnirii dintre o anumită stare psihică a poetului și situația politică din acel moment (împăcarea Bisericii din 1669, unire națională, războiul cu Olanda...)" (p. 406). Vreți să înțelegeți cum se face trecerea de la *Phèdre* la *Athalie*?

„...Explicația cea mai serioasă a acestei evoluții a teatrului racinian se găsește, după părerea noastră, în evoluția paralelă prin care trecea în aceeași perioadă însăși gîndirea jansenistă" (p. 442). Și va fi imediat invocată pioșenia de tip arnaldian. Iată așadar că oricum am face ajungem, acum sub o formă sociologică, adineauri sub una freudiană, tot la *Racine — reflectare* și la *teatru-emanație*. Secretul evoluției proprii a operei literare se va găsi într-o evoluție *paralelă*, exterioară. Dar, „paralelismul" acesta, ca și paralelismul psihofiziologic de odinioară, rămîne de explicat. El nu este absolut deloc inteligibil în sine. Pentru a-l face prezentabil, pereții acestui edificiu lansonian vor fi acoperiți cu o tentă de marxism: evoluția gîndirii janseniste are drept fundal „contradicțiile clasei magistraților", iar această evoluție, la rîndul său, o comandă pe aceea a teatrului. „Inutil să insistăm mai mult asupra legăturii dintre situația economică și socială a funcționarilor secolului al XVII-lea, atașați și în același timp potrivnici acelei forme particulare de stat care era monarhia absolută... și ideologia jansenistă și tragică a deșertăciunii esențiale a lumii și a mîntuirii în reculegere și singurătate" (p. 133). Ni se pare paradoxal că Lucien Goldmann consideră că e „inutil să insistăm" asupra naturii legăturii care îi permite tocmai să insereze structurile ideologice în structuri sociologice, inserție care constituie *însuși miezul explicației*. Dacă literatura nu face decît să „transpună" o realitate socială, se cuvine atunci să lămurim modalitățile și *sensul* acestei transpuneri complexe a realului în imaginar: or, asupra acestui punct capital, sociologia lui Goldmann, ca și psihocritica lui Mauron sau istoria literară a lui Mornet, nu dispune, spre deosebire de orice dialectică adevărată, decît de *raporturi de emanație*, bazate pe un „postulat de analogie" simplist, denunțat deja de atîtea ori. Dealtfel este curios că schema contradicțiilor nobilimii de robă de care se servește Lucien Goldmann pentru a explica teatrul lui Racine, îi servește și lui Bernard Dort pentru a-l explica pe acela al lui Corneille: recunoașteți că e surprin-

zător.[1] Din amabilitate ne vom mulţumi să spunem numai că aceste contradicţii ale nobilimii de robă sînt bune la orice, şi că nişte „explicaţii" atît de comode şi de vagi, departe de a fi evidente, au mare nevoie să fie explicate la rîndul lor.

Nu vrem nicidecum să negăm că au existat într-adevăr contradicţii de clasă în secolul al XVII-lea, ca şi în orice alt secol şi nici că literatura, care nu-i făcută de îngeri în cer, ci pe pămînt de către oameni, nu le-a trăit în felul ei. Dar important aici e să înţelegem tocmai *modul* în care le-a trăit. Dacă orice activitate umană este istorică, este esenţial să definim *natura* legăturii ei cu istoria, de care nu este numai produsă, ci la a cărei producere contribuie. Schema „reflectant-reflectat" pe care o regăsim mai devreme sau mai tîrziu în aceste explicaţii, este exact contrariul unei înţelegeri cu adevărat dialectice. Ceea ce trebuie înţeles este modul în care, plecînd de la o situaţie socială şi politică dată, diverse activităţi elaborează diverse sensuri (literare, artistice, ştiinţifice etc.), care, odată constituite, *îşi creează domeniul lor specific şi autonom*, inseparabil de mişcarea istoriei în care se înscrie şi, în acelaşi timp, ireductibil la procesul general al acestei istorii. Nu încape nici o îndoială că fără progresele raţionalismului, fără ascensiunea burgheziei şi fără anumite dispoziţii psihice personale, Pascal nu ar fi inventat niciodată calculul probabilităţilor ; din acest punct de vedere, a explica această invenţie înseamnă a o insera în anumite structuri istorice şi psihologice precise. Dar sensul ei adevărat, adică valoarea ei proprie, nu apar decît pe plan *ştiinţific*, prin inserţia lor într-un ansamblu de structuri matematice, şi nu istorice sau psihice. Ne întrebăm de ce trebuie oare să amintim pentru literatură, împotriva psihanalistului şi a sociologului, adevăruri evidente pînă la banalitate în domeniul ştiinţelor. Dacă a explica o operă literară înseamnă, aşa cum vrea Lucien Goldmann, să o înţelegi prin geneza ei, atunci explicaţia trebuie să satisfacă două condiţii primordiale : procesul genetic să fie el

[1] *Pierre Corneille, dramaturge (Pierre Corneille, dramaturg)*, l'Arche, 1957.

însuși pe deplin inteligibil și să păstreze, dincolo de geneză, autonomia sensului finit.

Or, ni se pare că sociologia literaturii așa cum ne-o prezintă Goldmann nu face față acestei duble obligații. Trebuie să spunem de la început că modelul de inteligibilitate pe care ni-l propune el este ininteligibil în sine. Mai întîi pentru că ezită între două formule : se pune cînd problema stabilirii unei „omologii" între structurile operei literare și cele ale anumitor grupuri sociale, cînd se spune că o structură semnificativă ar trebui „inserată" într-o structură mai vastă, inserție care ar constitui trecerea de la înțelegere la explicație. Autorul nu pare să-și fi dat seama că cele două demersuri nu sînt deloc identice.[1] În realitate, cel de-al doilea reprezintă un efort de remediere a carențelor celui dintîi. Să luăm tipul de relații „omologe" : mecanismul fatalității din *Gumele* lui Robbe-Grillet este omolog mecanismelor de autoreglare ale pieții, în sistemul capitalist actual. Nu ne interesează dacă lucrul acesta e adevărat sau nu, tot ce contează aici este tipul de înțelegere implicat de acest tip de relații. Or, omologia este o simplă variantă semantică a „paralelismului" de care era vorba mai înainte, în legătură cu evoluția teatrului racinian : structura operei literare reproduce, adică reflectă, structura lumii reale, tot așa cum în paralelismul psihofiziologic, mișcările gîndirii corespund mișcărilor creierului, în configurațiile lor respective. Altfel spus, dacă seriile sînt paralele, ele nu sînt totuși deloc egale, și una servește drept fundament celeilalte : există fenomen și epifenomen, structuri ale creierului și ale gîndirii, structuri ale societății și ale literaturii, ultimele fiind totdeauna înțelese prin raportare la primele. Omologia structurală stabilește așadar o simplă relație de emanație „operă-societate", „*Gumele* — piață neo-capitalistă", fără *nici o mediere inteligibilă*" între cele două realități, dintre care una este oglinda celeilalte. Nu mai revenim asupra faptului că semnificația sociologică pusă astfel în evidență nu epuizează cu

[1] Ele sînt date într-adevăr ca echivalente și citate nediferențiat unul după celălalt (*S.R.*, p. 223).

nimic sensul literar al lucrării, dar, ne întrebăm, *cine* a produs *Gumele?* De vreme ce adevăratul subiect al creaţiei nu este individul, ci grupul din care el face parte, ce grup poate oare să reflecte semnificaţia *totală* a mecanismelor pieţii capitaliste, luată global, în punctul extrem de abstracţie la care o reduce Goldmann? „Noii romancieri" nu formează un grup concret, în sensul în care jansenişţii constituiau unul pentru Pascal sau Racine. Logic ar trebui ca întreaga societate franceză să fi elaborat această viziune totală a dimensiunilor de ansamblu — fatalitate în *Gumele*, pasivitate în *Le Voyeur* —, ceea ce este absurd pentru că nici un individ şi nici un grup nu este comensurabil totalităţii semnificative a unei societăţi, mai ales atunci cînd aceasta este împărţită în clase. Cu alte cuvinte, omologia structurală nu are nici un sens, nici chiar din punctul de vedere al sociologiei structuralist-genetice, atîta vreme cît problema concretă a inserţiei nu este rezolvată.

Teoretic, totul s-ar rezolva dacă s-ar putea găsi pentru Robbe-Grillet o mediere echivalentă aceleia pe care o constituie jansenismul pentru Pascal sau Racine, şi astfel s-ar putea trece de la o omologie vidă, la o inserţie semnificantă. Am văzut că din păcate sociologia nu lămureşte deloc natura acestei inserţii, despre care se presupune că se înţelege de la sine: ni se spune că este inutil să mai insistăm asupra legăturii dintre situaţia magistraţilor din secolul al XVII-lea şi ideologia jansenistă. Dimpotrivă, trebuie să insistăm. Contradicţiile unei clase sfîşiată între ataşamentul şi opoziţia ei faţă de statul monarhic oferă o semnificaţie *politică;* ideologia jansenistă, care refuză şi totodată acceptă lumea, se prezintă ca un sens *religios* dat vieţii. Dacă aceste semnificaţii sînt într-adevăr legate, care poate fi natura relaţiei dintre ele? Principiul de omologie nu ne scoate din încurcătură. Avem într-adevăr două serii paralele, dar cum trebuie conceput raportul dintre ele? Tot ce spuneam mai înainte împotriva simplificării psihanalitice este valabil, *mutatis mutandis*, şi împotriva acestei simplificări istoriciste.[1] O ase-

[1] Cf. pp. 162—164.

menea simplificare ar falsifica principiul gîndirii dialectice, făcînd din suprastructură o simplă reflectare a infrastructurii și, în plus, ar aboli specificitatea și autonomia semnificațiilor, recunoscute în cazul științei, dar care trebuie să fie acordate și celorlalte activități. Omul visează, acționează sau scrie, ceea ce nu neagă nicidecum realitatea proprie (și în consecință interpretarea diferită) a visului, a acțiunii, sau a scrisului. Dar la urma urmelor, agentul este același. Psihologia, politica și estetica, toate au același subiect. Dacă aceste activități diferite coincid, dacă există între ele un raport inteligibil de analogie sau de omologie, este tocmai pentru că sînt unite și comunică în *punctul lor de plecare*, la bază : prin *existența umană care le întemeiază*. În lipsa acestei convergențe concrete și prealabile, diversificările ulterioare ale praxisului vor face să apară semnificații paralele, incapabile să se întîlnească vreodată, iar „contradicțiile nobilimii de robă" și „ideologia jansenismului" vor rămîne pe veci față în față. Singura realitate sînt oamenii, indivizii, Pascal, Racine sau alții, care au trăit fiecare, asemănător și în același timp diferit, o anumită situație istorică comună, de la care și-au proiectat posibilele creînd unul calculul probabilităților, altul tragedii, celălalt o teologie, pe fondul existenței lor particulare. Singura coordonare comprehensibilă a diverselor structuri semnificative este așadar *exact contrară aceleia pe care ne-o propune Goldmann*[1] : nu existența individuală este cea care trebuie inserată într-un cadru exterior, în care s-ar clarifica dizolvîndu-se, ci dimpotrivă, tocmai cadrul acesta exterior este cel care trebuie inserat într-o existență individuală ; trebuie deci să studieze *modul în care multiplicitatea infinită a semnificațiilor oferite de o situație obiectivă capătă sens de la proiectul uman care o asumă*. Bineînțeles, la rîndul său, acest proiect uman nu este o entitate misterioasă, ci o manieră de a asuma o situație : el nu poate fi explicat de situație după cum nu poate fi

[1] Orice obiect valabil din științele umane, adică orice totalitate semnificativă relativă este înțeleasă în semnificația sa și se explică în geneză, prin inserție în totalitatea spațio-temporală din care face parte" (*D.A.*, p. 105).

înțeles în afara ei; cei doi termeni se implică reciproc și adevărata dialectică este cea care îi leagă unul de celălalt într-o mișcare de depășire perpetuă, și nu cea care face să dispară termenul care o deranjează în favoarea celuilalt. Dacă adevăratul motor al dialecticii istorice nu este, după cum ar vrea Goldmann, exteriorizare a interiorității, ci interiorizare a exteriorității, atunci modelul de inteligibilitate propus de științele umane și în special de sociologia de tip goldmannian își pierde orice eficacitate și, ca să folosim o terminologie la modă, încetează de a mai fi „operatoriu".

Nu este o întîmplare că tentativa lui se poticnește de aceeași dificultate ca și aceea a lui Charles Mauron: imposibilitatea, pentru o gîndire științifică, de a înțelege singularitatea existenței subiective. Tot așa cum personalitatea lui Racine se topea imediat în legile impersonale ale psihismului inconștient, aici individualitatea autorului este un simplu catalizator care lasă să apară, dincolo de opere, structurile obiective ale grupului. În ambele cazuri, conștiința ca mod individual de existență nu are nici un fel de statut ontologic inteligibil. Mai întîi știința nu se poate ocupa decît de ceea ce este general și științele umane nu au cum să nesocotească această regulă, atunci cînd își creează modelele; în al doilea rînd, știința nu se poate ocupa decît de ceea ce este obiectiv și, în abordarea științifică, omul trebuie să se prezinte necesarmente ca obiect. Că este vorba de a studia corpul, psihismul sau comportamentul social al omului, știința nu se poate constitui decît privilegiind dimensiunea *pentru-celălalt* în detrimentul lui *pentru-sine*. Știința nu e posibilă decît atunci cînd conștiința cunoscătoare a savantului se abolește pentru a constitui obiectul cunoscut, iar decalajul persistă oricum, chiar și atunci cînd obiectul acesta este omul.[1]

[1] Goldmann subliniază că situația particulară a științelor umane vine din faptul că există „identitate parțială a subiectului și a obiectului cercetării". Este adevărat că în orice cercetare științifică, identitatea aceasta nu poate fi decît *parțială:* dar în realitatea concretă, ca și în expresia filozofică și literară, ea este *totală*.

Orice gîndire științifică (spre deosebire de raporturile care unesc activitatea literară și creațiile ei) este condamnată să nu se poată cuprinde tocmai pe ea însăși în știința pe care este pe cale să o constituie. Prin urmare savantul, ca *individ*, este totdeauna de prisos pentru propria lui cercetare: rămîne mereu în afara ei și nu știe ce să facă cu sine. De aici provine „complexul de evadare" din propria lui existență, complex pe care-l denunțăm în determinismul teoretic al gîndirii freudiene și pe care îl regăsim aici, amplificat la extrem. Or, cum el se află în miezul vastului ansamblu de cercetări actuale care urmăresc transformarea criticii literare într-o știință a literaturii, e bine să-l scoatem din vizuină, să încolțim, dacă ni se permite să spunem așa, pretenția aceasta „științifică", pe terenul care este cel mai important pentru literatură și cel mai străin științei, pentru a-i da lovitura capitală.

Dacă într-adevăr știința nu se ocupă decît de general, expresia literară nu cunoaște decît ceea ce este individual. Cărțile nu se scriu: le scrie *cineva*. Degeaba ni se explică mai apoi că acest cineva este „sinele" inconștientului sau acel „noi" al conștiinței colective; degeaba vor unii să se descotorosească, pe cît posibil, de individul acela care deranjează, autorul — există un adevăr prim și deconcertant care revine mereu: fără autor nu există operă. Va trebui deci să ne împăcăm de bine de rău, și nu fără contorsiuni intelectuale, cu această intruziune a unui destin singular în jocul pur și armonios al legilor. Psihanalistul îi va reface scriitorului o personalitate distinctă, injectînd în inconștientul lui cîteva amănunte de istorie literară, bine alese. Ce va face însă sociologul? Va stabili în cel mai bun caz raporturi directe de omologie între operele literare și grupurile sociale, renunțînd definitiv la autor. Rezultatul acesta optim nu produce decît o stare de euforie trecătoare: nu trebuie să ne mulțumim să lăsăm opera și grupul față în față ca un obiect reflectat într-o oglindă, ci s-o inserăm în el. Structura tragică a teatrului racinian va fi inserată în

jansenismul extremist, acesta în istoria globală a jansenismului, care la rîndul ei va fi inserată în istoria nobilimii de robă din secolul al XVII-lea, iar aceasta în istoria globală a societății franceze „și așa mai departe" (*S.R.*, pp. 223—224). Logic, ar trebui deci, pentru o mai bună înțelegere a teatrului lui Racine, ca istoria societății franceze să fie inserată în aceea a Europei, istoria Europei în aceea a lumii în secolul al XVII-lea, iar aceasta în istoria generală a civilizațiilor, istoria generală a civilizațiilor în istoria Pămîntului, aceasta în istoria Cosmosului și, dacă e posibil, istoria Cosmosului va fi inserată în istoria Spiritului divin sau, din lipsă de așa ceva, în marea aventură a Materiei : nu e rău să mergem din inserție în inserție, dar, așa cum spusese deja Aristotel, „trebuie să te oprești undeva" [1]. Și dacă vrem să înțelegem teatrul racinian, de ce să nu începem chiar cu Racine ? Tocmai ceea ce pare foarte simplu cititorului naiv este dificil pentru criticul înarmat cu o sociologie atît de savantă : se poate oare să uiți că autorul nu există și că „adevăratii subiecți ai creației culturale sînt grupurile so-

[1] Cunoaștem cu toții textul admirabil în care Péguy denunță pretențiile „științifice" ale criticii din vremea lui : „Dacă îți propui să-l studiezi pe La Fontaine, în loc să începi cu prima fabulă care îți cade în mînă, trebuie să începi cu spiritul galic ; cerul ; solul ; climatul ; alimentele ; rasa, literatura primitivă ; după aceea omul ; moravurile lui ; gusturile... apoi scriitorul ; tatonările lui clasice ; escapadele vesele ; apoi scriitorul, continuare ; opoziția care există în Franța între cultură și natură... și toate acestea pentru a face prima parte ; apoi cea de-a doua... societatea franceză în secolul al XVII-lea și în opera lui La Fontaine ; regele ; curtenii ; nobilimea... în sfîrșit, a treia parte... comparație între La Fontaine și sursele lui de inspirație, Esop, Rabelais, Pilpay, Cassandre ; expresia ; stilul pitoresc ; alegerea cuvintelor ; cuvintele familiare... în sfîrșit teoria fabulei poetice ; natura poeziei... și gata ; mă întreb cu groază unde se găsește în toate acestea fabula însăși..." *Passim* (citat de R. Fayolle, *La Critique littéraire (Critica literară)*, 1964). Erudiția tradițională acumulează atîtea date încît se străduiește zadarnic să ajungă la text ; cu Goldmann e invers : pleacă de la text, dar printr-o mișcare centrifugă se pierde în spații din ce în ce mai vaste. Parcă ar fi căutarea neliniștită a personajelor lui Ionesco, care, cînd se străduiesc cu disperare să ajungă la obiectul rîvnit, cînd asudă trudindu-se să se îndepărteze de el.

ciale și nu indivizii izolați" ?[1] Numai că, pentru că nu poate așeza operele pe fundamentul existenței individuale, explicația este aspirată de înălțimi și sfîrșește prin a se pierde în galaxii. Va trebui deci să coborîm din nou pe pămînt și să modificăm prima formulare printr-o a doua : grupul social — prin intermediul creatorului — este, în ultimă instanță, adevăratul subiect al creației" (S.R., p. 217).

Iată așadar că scriitorul a reînviat ca „intermediar" și se strecoară, pentru a aranja lucrurile, între opere și grupul său. Din păcate, rolul acesta de intermediar mai trebuie și explicat și nimic nu ne ajută s-o facem. Gîndirea lui Goldmann devine asupra acestui punct ezitantă. Există bineînțeles soluția totdeauna ispititoare a miracolului, și ea va fi aleasă mai întîi : scriitorul dă un maximum de conștiință tendințelor difuze ale grupului său pentru că este un „individ excepțional". După toate aparențele, autorul e sedus de propria-i formulare și o va repeta de trei ori la rînd (*D.A.*, p. 27). Dar este sau prea mult sau prea puțin : adineauri individul nu exista ; acum el este un supraom și intermediarul a devenit un medium. Ceream o explicație și ni se oferă un miracol. Cum bine spunea Barthes, numai pozitiviștii mai cred astăzi în Muze. Dar pentru că explicația aceasta nu e serioasă, va trebui să se găsească altceva. Va avea loc atunci cel de-al doilea miracol, negator, dacă se poate spune așa, al primului : va trebui ca individul excepțional să fie din nou băgat în rînd cu ceilalți, pentru că gîndirea științifică nu cunoaște excepții ci numai reguli ; or, disciplina la care se va face obligatoriu apel nu este alta decît aceea respinsă anterior din cauza distorsiunilor pe care le impunea faptelor culturale : psihana-

[1] „În general, critica adevărată trebuie să se ferească de indivizi și să nu le acorde un loc prea important. Masele sînt acelea care creează, căci ele posedă în cel mai înalt grad și cu o spontaneitate infinit superioară instinctele morale ale naturii umane... Geniile nu fac decît să redacteze ideile mulțimii... să le subliniezi individualitatea înseamnă de fapt să le diminuezi..." (Cu excepția stilului, se vede că scientismul lui Renan nu a așteptat structuralismul lui Goldmann pentru a spune exact același lucru și pentru aceleași motive : individul este totdeauna *de prisos* pentru gîndirea obiectivistă.

liza. *Mithridate*, după cum vă amintiţi, era rezultatul „întîlnirii dintre o anumită stare psihică a poetului şi situaţia politică din acel moment" : la fel cum în iubire e nevoie să fie doi, tot aşa în literatură trebuie ca situaţia politică „să întîlnească" o stare psihică, şi aici intervine, după o matură gîndire, psihanaliza pripit respinsă : „Ni se pare că singura utilitate, destul de redusă dealtfel, a analizelor psihologice şi psihanalitice pentru critica literară, este de a putea să explice de ce într-o anumită situaţie concretă în care un anumit grup social a elaborat o anumită viziune asupra lumii, un anumit individ a putut, graţie biografiei lui individuale, să fie deosebit de apt pentru a crea un univers conceptual sau imaginar..." (*S.R.*, p. 227). Goldmann se dovedeşte destul de ingrat pentru că utilitatea psihanalizei nu este chiar atît de redusă, de vreme ce îl scoate dintr-o mare încurcătură, oferindu-i *singurul mod concret de inserţie* a structurilor sociologice într-o operă literară, prin medierea în sfîrşit inteligibilă a autorului. Surori vrăjmaşe care au devenit prin forţa lucrurilor siameze, psihanaliza şi sociologia goldmanniană se vor ajuta reciproc : eu îţi dau asta, tu dă-mi aia, dă-mi individul şi-ţi dau societatea. Din păcate psihanaliza nu poate da decît ce are şi nu poate în nici un caz să ofere ceea ce-i lipseşte şi ei cel mai mult : înţelegerea unicităţii şi a temeiului individului.[1] Dealtfel, după cîte ştiu, această bruscă prietenie nu e chiar atît de utilă pentru sociolog : psihanalistul va introduce în inconştient tocmai această viziune asupra lumii, definită ca un „maximum de conştiinţă" a artistului. De pildă, Robbe-Grillet nu bănuia cîtuşi de puţin, atunci cînd scria *Gumele*, că fatalitatea povestirii sale mimează mecanismele de auto-reglare ale pieţii : în această privinţă, romanul său se prezintă ca o *deghizare*, prin imagini succesive, a unui adevăr care îi scapă ; sensul *Gumelor* va fi descifrat aşa cum se descifrează sensul unui vis. Dar atunci, cum poate fi conceput acel *maximum de conştiinţă inconştient* ?[2] Să trebuiască oare schimbată definiţia

[1] Cf. pp. 153 *sqq.*

[2] Mai modestă, psihocritica se mulţumea cu un *minimum* de conştiinţă în inconştient. Cf. p. 156, nota 1.

„viziunii asupra lumii" ? În loc să se ajungă la ea printr-o extrapolare conceptuală extremă, va fi oare, dimpotrivă, o estompare a conceptului prin toată densitatea imaginarului ? Vom schimba oare direcția în literatură și vom merge de acum înainte de la clar la ambiguu, în loc să mergem de la complex la simplu ? În definitiv, Goldmann avea dreptate atunci cînd ezita să facă loc psihanalizei în sociologia lui : e calul troian și nu taxiurile pentru Marna, așa cum se credea. E oare totul pierdut și trebuie să renunțăm să mai înțelegem limpede rolul de „intermediar" al autorului și medierea individului în creații a căror esență este colectivă ? Va avea loc atunci cel de-al treilea miracol. O să se ceară Structurii ceea ce nu se putea cere fără jenă Muzelor și fără primejdie Inconștientului. Sociologiei goldmanniene îi va sări în ajutor structuralismul. Sociologul va fabrica pur și simplu (și economic) individul pe care, oricît ar fi vrut, îi era cu neputință să-l treacă sub tăcere și pe care îl căpăta prea scump de la psihanaliză ; îl va confecționa plecînd de la structurile sociologice — de la producător direct la consumator : „...Fiecare dintre aceste grupuri acționează asupra conștiinței lui, contribuind astfel la zămislirea unei structuri unice, complexe și relativ incoerente..." (S.R., p. 216). Iată care este cheia : grupurile „acționează" asupra conștiinței și „zămislesc" structura ei. Deținem în sfîrșit modelul de inteligibilitate pe care l-am căutat cu perseverență : „Relația dintre grupul creator și operă se prezintă cel mai adesea după modelul următor : grupul constituie un proces de structurare care elaborează în conștiința membrilor săi tendințe efective, intelectuale și practice, pentru a da un răspuns coerent la problemele pe care le pun relațiile lor cu natura și relațiile interumane" (p. 219). În loc de un creier care secretă gîndire, ca în materialismul mecanicist, vom avea un „proces de structurare" care „elaborează tendințe" într-o conștiință. Pește, te botez crap : e simplu, dar nu ne-a trecut prin cap.

Într-adevăr e simplu, prea simplu chiar. Procedeul este eficace și cercul se închide : faimosul Individ, omis la plecare, este lichidat la sosire. Dar nu ni s-a spus *cine* gîndește. Atunci cînd este întrebat „cine gîndește", Goldmann răspunde,

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI
LITERE

„*se* gîndește". „Cea mai mare parte dintre lucrările de psihologie aveau marele defect de a trata cel mai adesea individul ca subiect absolut" (D.A., p. 25). Voi repeta aici împotriva lui Goldmann ceea ce scriam mai demult împotriva lui Sartre cu a sa *Raţiune dialectică*.[1] Numai ceea ce am putea numi o *pervertire radicală a sensului concretului* (care dealtfel ne explică secretul acestei stranii „reduceri" intelectualiste la care Goldmann supune expresia literară[2]) permite să vezi *abstractul* în ceea ce este imediat[3] și concretul în rezultatul unui „proces de conceptualizare". După cum concretul înseamnă prezența imediată și totală a sinelui pentru sine, care mediază toate celelalte relații posibile, la fel, concretul în literatură înseamnă bogăția imensă și inepuizabilă a operei, ființa ei, stufoasă, opacă, și nu o formulă oarecare, obținută prin „extrapolare conceptuală". Dorința aceasta de a înțelege faptele umane nu la persoana întîia ci la a treia este, așa cum ar spune Barthes, un „pariu fatal" care angajează fiecare pas al analizei literare și care cîntărește greu și în ceea ce privește înțelegerea practică (deși problema aceasta nu ține de domeniul nostru) pe care o au despre om diferitele științe umane, în stadiul lor actual. Ceea ce poate fi legitim pentru gîndirea științifică, care abordează omul ca obiect, nu poate fi legitim pentru o critică a literaturii care îl abordează ca existență.

Necesitatea, nu de a respinge o înțelegere genetică a faptelor culturale, dar de a o concepe în termeni de proiect și nu de proces, se impune din două motive. După cum am mai spus, pentru ca o explicație genetică să fie satisfăcătoare, ea trebuie să îndeplinească două condiții : mai întîi, procesul genetic trebuie să fie el însuși pe deplin inteligibil ; apoi el trebuie să păstreze autonomia sensului finit. Or, schemele explicative de tip științific sau obiectivist fac ca geneza concretă să fie de neînțeles, dat fiind că suprimă subiectivitatea liberă

---

[1] Cf. S. Doubrovsky, „J.-P. Sartre și mitul Raţiunii dialectice", *Nouvelle Revue Française*, noiembrie 1961, p. 880.

[2] *Vide supra*, pp. 181—184.

[3] „...indivizii... apar în mod manifest ca subiecți dacă nu ultimi, cel puțin imediați ai comportamentului studiat" (*S.R.*, p. 214).

și ajung pînă la urmă, inevitabil, să anuleze valoarea specifică a creațiilor culturale. Am constatat deja că psihocritica, reducînd sensul religios al gîndirii janseniste la presupusul său sens psihologic, interzicea de fapt orice posibilitate de speculație teologică autentică : din momentul în care produsele spiritului uman sînt date ca rezultate ale unui proces unic, aparenta lor diversitate nu mai este decît o deghizare, și interpretarea va consta în reducerea multiplului la numitorul comun care îi dă naștere. Sociologia viziunii asupra lumii întîmpină aceleași dificultăți ca și psihocritica. Pentru că la Goldmann explicația se obține înscriind totalități semnificative într-un cadru spațio-temporal exterior, *orice semnificație intrinsecă dispare* și explicația va distruge ceea ce revelase înțelegerea. Însă operele nu se integrează în adevărata cultură, în cultura vie, decît în măsura în care chemarea umană pe care o poartă este mereu la fel de imperioasă, iar imaginea despre lume oferită de ele la fel de pregnantă. Nefericirea oricărei „admirații istorice" este că schimbările istoriei fac ca permanența admirației să fie de neînțeles. Pentru că de fiecare dată tipul de inteligibilitate la care am fost în mod ineluctabil trimiși în materie de comportamente umane implică punerea în evidență a structurilor proprii ale existenței, ca fundament al celorlalte structuri, a sosit momentul, după ce am insistat îndelung asupra logicii formale, asupra lingvisticii, psihanalizei și sociologiei, să examinăm în sfîrșit filozofiile existențiale ale unui Jaspers, Marcel, Heidegger, Sartre sau Merleau-Ponty.

BCUIAS/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Partea a patra

Critică și filozofie

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

I

DINCOLO DE ŞTIINŢELE UMANE

Pentru că polemica constă foarte adesea într-o deformare a gîndirii adverse, în scopul de a o învinge mai uşor, şi pentru că această lucrare de contestaţie va fi la rîndul său cu siguranţă contestată, ar fi bine să ne oprim o clipă şi să facem bilanţul anchetei noastre de pînă acum. Nu vor lipsi, putem fi siguri de aceasta, spirite luminate care vor aduce poziţiei mele acuzaţia de a fi „anti-ştiinţifică" şi „iraţionalistă". Acuzaţia în sine mă lasă indiferent, dar este falsă. E mai bine să precizăm din capul locului: dacă refuzăm să construim modelul de inteligibilitate al criticii după modelele ştiinţelor umane, nu înseamnă că sîntem „împotriva ştiinţei", după cum nici respingerea tipului de înţelegere tradiţional şi depăşit nu implică faptul că am fi „împotriva istoriei literare". A fi împotriva ştiinţei, sau a istoriei literare, nu ar avea atunci mai mult sens decît a fi împotriva aerului pe care-l respiri sau a hranei care te ţine în viaţă. Se impun, aşadar, două observaţii. Mai întîi, departe de a minimaliza aportul diverselor cercetări ştiinţifice la cunoaşterea literaturii, eu sînt, dimpotrivă, convins de necesitatea lor. Ca şi omul, produsele culturii lui au *şi* o latură obiectivă şi ca atare ţin de studii pozitive, ghidate de disciplinele moderne. Fie că se pune problema de a face mai fin şi mai riguros instrumentul istoric, fie că e vorba, pe de o parte, de a articula înţelegerea textului literar cu structurile societăţii în care a apărut, sau, pe de altă parte, cu structurile lingvistice pe care le împru-

mută, nimic nu poate înlocui precizările indispensabile pe care numai istoria literară, sociologia sau lingvistica ni le pot da. Şi dacă orice operă este, în felul ei, o biografie spiritualizată, cum să nu cerem preţioase lămuriri psihanalizei ? Tot aşa, am putea oare să ne lipsim, în studierea unei tragedii sau a unui sonet, de cunoaşterea exactă a legilor care guvernează aceste genuri şi a raţiunilor care au dus la formarea lor, de la apariţie şi pînă la declin ? Am putea oare să ignorăm, dacă vrem să cercetăm puterea de seducţie a unui poem, lucrările referitoare la analiza sunetelor şi a ritmurilor, lucrări care încearcă să surprindă momentul în care limbajul poetic se constituie în cadrul limbii generale ? Există deci un întreg domeniu care depinde de cercetările estetice cele mai stricte, de la studiul genurilor pînă la stilistica şi fonetica modernă. Nu contestăm absolut deloc utilitatea acestor diferite discipline, dimpotrivă, prin analiza pe care am dat-o „sensului literar", o întemeiem : dacă expresia literară este într-adevăr o fuziune a unei multiplicităţi de sensuri diferite într-o unică scriere, dacă ea tinde să dea în limbaj echivalentul, ca bogăţie şi profunzime, al existenţei umane totale, este evident atunci că fiecare semnificaţie de ordin particular (istoric, sociologic, stilistic, psihologic etc.) trebuie să fie elucidată prin ştiinţa de care ţine.

În această privinţă — şi aceasta este cea de-a doua observaţie — exemplele pe care le-am ales pentru discuţie (metacritica lui Roland Barthes, psihocritica lui Charles Mauron, sociologia viziunilor asupra lumii a lui Lucien Goldmann) nu epuizează absolut deloc posibilităţile de a aplica la critica literară disciplinele din care se inspiră aceşti autori. Există la Leo Spitzer de exemplu, o abordare a faptelor lingvistice foarte diferită de aceea a lui Roland Barthes ; o psihanaliză jungiană, la Maud Bodkin, care dă cu totul alte rezultate decît psihanaliza freudiană ; există în lucrările lui Gilbert Durand o concepţie despre sociologie şi antropologie, orientată spre studierea marilor arhetipuri imaginative şi mitice, care se situează la antipodul cercetărilor lui Goldmann. Cercetări experimentale, precum acelea ale lui Paul Delbouille asupra puterii de sugestie a sunetelor din poezie, nu au nimic comun

cu cercetările de estetică istorică concepute în maniera lui Réne Bray sau Jacques Schérer.[1] Nu am încercat să fac în eseul de față un inventar complet al diferitelor metode științifice, după cum nici nu am vrut să fac un tablou sistematic al tendințelor actuale ale criticii literare. Am încercat doar să pun în evidență anumite *tipuri de înțelegere* a faptelor umane, deci a creațiilor literare, care angajează în mod radical destinul criticii, analizînd cazurile care mi s-au părut a fi deosebit de reprezentative pentru principalele curente ideologice de astăzi. Oricare ar fi varietatea aplicațiilor și variațiilor metodelor și teoriilor științifice, problema care ne preocupă aici, și care este de ordin epistemologic, rămîne neschimbată.

Poziția mea față de această problemă primordială este clară : nu refuz nici unul dintre ajutoarele, nici una dintre lămuririle pe care diferitele științe umane pot și trebuie să le aducă asupra diferitelor semnificații ale expresiei literare ; dimpotrivă, le accept din toată inima. Neg însă categoric *competența unei singure științe umane particulare de a regăsi și defini unitatea și totalitatea semnificațiilor care formează sensul unei opere.* Cu alte cuvinte, coerența proprie operelor literare nu intră, din principiu, în tipurile de coerență pe care știința are competența să le judece. Unii vor spune : în stadiul actual al științelor — dar eu spun : prin definiție și absolut în toate cazurile. Diferitele discipline științifice nu pot întreține decît raporturi de *excludere* sau de *juxtapunere.* Decupîndu-și obiectul în funcție de perspectiva ei particulară, punînd în lumină latura pe care a ales-o, fiecare știință pune în evidență o serie de semnificații și de legi care nu se pot integra cu celelalte semnificații și cu celelalte legi, revelate de

---

[1] Asupra operei lui Leo Spitzer, în general necunoscută în Franța, a se vedea articolul lui J. Starobinski, „La Stylistique et ses méthodes : Leo Spitzer" („Stilistica și metodele ei : Leo Spitzer") *Critique,* iulie 1964 ; Maud Bodkin, *Patterns of Poetry (Modele ale poeziei)* ; G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire (Structurile antropologice ale imaginarului),* 1960 ; P. Delbouille, *Poésie et sonorités (Poezie și sonorități),* 1961. Bineînțeles, aceasta nu este o bibliografie, nici măcar un început de bibliografie : am vrut numai să indicăm cîteva exemple care ni se par semnificative.

celelalte științe. Lingvistica structuralistă exclude, ca și logica formală, orice tranzitivitate și orice legătură precisă cu realitatea. Dimpotrivă, psihanaliza începe prin a restabili această legătură, pe care o ancorează în fixitatea unui psihic arhaic, în timp ce antropologia marxistă, privilegiind devenirea istorică, va situa înțelegerea umanului în centrul schimbător al contradicțiilor sociale. Or, semnificațiile degajate de analiza lingvistică, psihologică sau istorică au această particularitate de a fi *toate adevărate, și toate deodată, fără a putea totuși să se articuleze în mod inteligibil unele cu altele și nici să se întîlnească în obiectul lor.* Singura posibilitate de a avea o înțelegere globală a acestuia este adiționarea perspectivelor și juxtapunerea disciplinelor. Astfel, după cîte am văzut, Lucien Goldmann crede că ajunge la o critică totală unind sociologia fie cu estetica, fie cu psihanaliza.[1] Dar această alipire nu poate în nici un caz să fie o îmbinare : nimic nu reunește *din interior* semnificațiile străine unele de altele și care nu se întîlnesc niciodată. Nu se poate obține o critică „totală" punînd cap la cap puțină psihanaliză, ceva estetică și o doză serioasă de istorie, după cum nu se poate face teatru „total" adăugînd textului muzică, balet, sau chiar frînturi de proiecție cinematografică. De vreme ce, după mărturia generală, forma de critică spre care tind cercetările contemporane este aceea care *va integra cea mai mare cantitate de sens cu putință*, înseamnă că nici un model de inteligibilitate folosit în științele umane nu va putea fi reținut pentru critica literară ; fiindcă aceste modele se obțin fie prin excluderea celorlalte semnificații, tot atît de legitime, pierzîndu-se astfel „cea mai mare cantitate de sens cu putință", fie prin însumarea diverselor sensuri posibile, dar care astfel nu sînt defel integrate.

---

[1] Serge Doubrovsky observa că metoda dialectică marxistă l-a dus pe Lucien Goldmann la rezultate remarcabile dar constată în același timp că scientismul pozitivist transferat de sociologul francez în critica literară a generat omologii arbitrare, uneori de-a dreptul false. Doar acest procedeu sumativ este invalidat aci, cu toate că autorul lasă impresia că îl prezintă pe sociologul francez drept etalon al gîndirii marxiste în general.

Ne mai rămîne să explicăm de ce eşecul acesta iremediabil nu este imediat vizibil şi de ce numeroşi critici continuă şi vor continua să aibă speranţa de a fonda o analiză completă a literaturii pe o ştiinţă particulară, istorie sau sociologie, lingvistică sau stilistică, caracterologie sau psihanaliză, pe care le constituie în tot atîtea imperialisme interpretative rivale: există un război al ştiinţelor, după cum există o dispută a criticilor. Motivului general al prestigiului universal de care se bucură gîndirea ştiinţifică acum, la mijlocul secolului al XX-lea (dar care durează de la mijlocul secolului al XIX-lea), i se adaugă, după părerea mea, un altul, precis, care ţine de însăşi natura noilor ştiinţe elaborate recent sub numele de ştiinţe umane. Aşa cum a înţeles foarte bine Lucien Goldmann, acestora le este specific faptul că, spre deosebire de ştiinţele fizice, la ele există o identitate parţială între subiectul şi obiectul cercetării. Printr-o ispită uşor de înţeles, este suficient să se alunece cît de puţin, pentru ca identitatea aceasta *parţială* să treacă în propriii ei ochi drept acea identitate *totală* cerută, aşa cum am mai arătat, de epistemologia proprie relaţiilor subiect-obiect în creaţia literară (cf. mai sus pp. 193—194). De îndată ce înţelegerea unui anumit sector al activităţii umane pretinde să treacă la *explicarea* omului, atunci una sau alta dintre metodele ştiinţifice are pretenţia să fie luată drept sistem filozofic.[1] Printr-o metamorfoză subită

[1] În studiul său „Méthode structurale et idéologies structuralistes" („Metodă structurală şi ideologii structuraliste") *(Critique*, noiembrie 1964), Robert Castel ajunge să-şi pună aceeaşi întrebare în legătură cu structuralismul lui Levi-Strauss: „Structuralistul — cel care foloseşte metoda structurală — este, în sensul acesta, *mai întîi* un «savant» care discută şi se discută ca atare. Poate el oare să fie *în acelaşi timp* şi un «ideolog» fără să joace jocul dublu al ştiinţei şi al filozofiei, al rigurozităţii şi al patosului, pe care dealtfel pretinde că-l condamnă? Sau există două greutăţi şi două măsuri, rigurozitatea fiind bună pentru a-i judeca pe ceilalţi şi, asigurîndu-şi astfel o bună conştiinţă ştiinţifică pe spezele altuia, structuralistul îşi mai rezervă pe deasupra şi o bună conştiinţă filosofică care constă în a afirma cu naivitate caracterul întemeiat al propriului său sistem? Se vede că problema este exact aceeaşi pentru toate ştiinţele umane.

pe care Ovidiu a uitat să ne-o povestească, savantului îi cresc aripi de filozof :

Sînt pasăre ; priviți-mi aripile...
Sînt șoarece ; trăiască șoarecii !

Versurile acestea din La Fontaine, mult îndrăgite de Barthes, rezumă foarte bine situația. Sînt pasăre : vă ofer de la înălțime o viziune globală a condiției umane. Sînt șoarece : vă dau să roadeți osul științei. Abordările analizate, perfect justificate ca mijloace practice și teoretice de investigație a anumitor sectoare (raporturi afective sau relații sociale), care țin de resortul unei cercetări empirice și pozitive, nu se ridică la demnitatea unui statut filozofic decît transformînd obiectivitatea necesară unei metode științifice într-o *filozofie a obiectivității.* Și aceasta, deoarece „identitatea parțială" a subiectului și a obiectului cunoașterii, pe care se întemeiază științele umane, dar pe care nu pot niciodată să o depășească spre o identitate totală, este făcută să acționeze în sens unic, în scopul de a resorbi în cele din urmă subiectivitatea într-un sistem obiectiv și a scăpa odată pentru totdeauna de conștiință. Dat fiind că se sprijină pe o știință, filozofia care ne este propusă ar avea avantajul de a fi „științifică", în timp ce știința, avîntîndu-se, ar ajunge la o sinteză metafizică. De fapt, operația este de două ori frauduloasă. Pretinzînd că ne furnizează o „filozofie științifică", ea ne dă pentru început *o* știință drept *Știința* cu majusculă, ca și cum problema fundamentală a epistemologiei contemporane nu ar fi tocmai explozia științelor, pluralitatea și conflictul metodelor și abordărilor, pe care nici o sinteză nu le poate depăși. Printr-o scamatorie, ne este oferit ca principiu de înțelegere sintetică o gîndire incapabilă să-și facă propria ei sinteză. (De aici rivalitățile adesea agresive dintre diversele științe, fiecare pretinzînd pentru sine dreptul de a transforma concubinajul cu filozofia într-o unire legitimă : dar nu există, în cel mai bun caz, decît o poligamie șocantă). În același timp, prin contradicția unui capriciu contrar și pervers, în clipa în care se privilegiază pe nedrept o

metodă ştiinţifică printre altele, conferindu-i prestigiul de filozofie primă, este definitiv eliminată posibilitatea oricărei filozofii, proclamîndu-se că singura cunoaştere valabilă este ştiinţa. Pe jumătate leu, pe jumătate capră ; pe jumătate ştiinţă şi pe jumătate filozofie (fiecare jumătate distrugînd-o pe cealaltă), monstrul unei „filozofii ştiinţifice", obţinută din ştiinţele umane sau impusă lor, nu este decît himeră.

BCUJASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

II

DESTINUL CONJUGAT AL CRITICII ŞI AL FILOZOFIEI

Trebuie deci să mergem să căutăm filozofia acolo unde se găseşte, la punctul de plecare naiv, şi nu la cel de sosire elaborat, al cunoaşterii, în înseşi temeiurile fiinţei. Rămîne întrebarea prealabilă pe care unii nu vor uita să o pună : de ce naiba să căutăm filozofia ? E oare nevoie de ea pentru a ghida reflecţiile criticii literare ? Filozofia are, în cultura contemporană, un statut cel puţin ambiguu : regină care a căzut de la putere, ea este acum ruda săracă a ştiinţelor, primită din milă la coada mesei ; dar trebuie că mai pluteşte în jurul ei o aureolă a vechii puteri, de vreme ce orice concepţie asupra lumii, chiar şi cele care se trag din ştiinţele pozitive, ajunge pînă la urmă să se proclame filozofică. De la Sextus Empiricus şi pînă la Jean-François Revel, mulţi s-au întrebat cu un surîs sceptic : de ce e nevoie de filozofi ? Mai ales de cînd există savanţii. În fiecare secol, cu La Mothe Le Vayer şi Bayle în secolul al XVII-lea, cu Voltaire sau Diderot în al XVIII-lea, cu Comte în secolul al XIX-lea, cu toate variantele vieneze, anglo-saxone sau de alte tipuri ale scientismului şi pozitivismului din secolul al XX-lea, toţi nu contenesc să îngroape filozofia care, precum pasărea fenix, renaşte de fiecare dată din propria-i cenuşă. Cuvîntul „filozofie" (sau „metafizică", de ce nu ?), ca şi cuvîntul „mistic", pare unora dacă nu derizoriu, cel puţin obscen : numai să-l pronunţi şi produci imediat o stupoare indignată. Dar orice viziune globală şi articulată a raporturilor pe care omul le întreţine cu

universul, orice sistem formal al relațiilor dintre existență și ființă ține, dacă vrei sau nu, de filozofie. Numai că există, ca în orice alt domeniu, filozofii bune și rele. Cele rele sînt acelea care refuză să-și spună numele.

Trebuie, sau se poate oare face critică literară în afara oricărei preocupări metafizice? Baudelaire credea că nu, și spunea pe bună dreptate: „critica este în fiece clipă în contact cu metafizica" (cf. p. 196). Totuși, așa gîndesc multe spirite, unele obtuze, altele deschise. Nu mă miră refuzul oricărei „ideologii", teama de orice „angajare" la anumiți universitari: ea face parte din confortul lor intelectual și, trebuie s-o spunem, din formația lor profesională. Dar sînt mîhnit că regăsesc prejudecata aceasta tenace la un om atît de inteligent ca Robert Kanters, în studiul plin de luciditate și de bunăvoință pe care l-a consacrat recent „disputei criticilor".[1] Mi se va permite, așadar, să încerc să-l conving. „Literatura, spune el, este poate cel mai lung și cel mai bogat discurs pe care spiritul uman și l-a adresat lui însuși: arta criticii constă în a-l face să vorbească...". Nici nu am putea să ne dorim o definiție mai exactă și mai concisă. Dar autorul nu întîrzie să adauge: „Aceasta presupune o absență totală de prejudecăți teoretice... De cîte ori critica ia drept sprijin o filozofie anumită, aceea a lui Aristotel sau a lui Taine, sau o teorie mai mult sau mai puțin științifică, a lui Freud, și poate în curînd aceea a lui Lévi-Strauss, ea se condamnă să nu valoreze decît atît cît valorează filozofia sau teoria respectivă, sau poate chiar ceva mai puțin, pentru că transpunerea și aplicarea sînt totdeauna aproximative." Dar în același timp și pentru că spre deosebire de acei universitari despre care vorbeam Robert Kanters este larg deschis secolului său, el dorește o critică primitoare, care „să fie capabilă să tragă folos din toate disciplinele, vechi sau noi". Îl voi întreba atunci cum poate fi cît de cît posibil, în absența totală a oricăror presupoziții teoretice, adică în starea aceasta de nepregătire ideologică completă și voluntară pe care o recomandă, să primești cu folos disciplinele care se impun atenției la ora actuală. Într-adevăr, știin-

[1] *La Revue de Paris*, ianuarie 1966.

ţele umane sau filozofia nu pot fi utilizate prin intuiţii culese de ici de colo, după fluctuaţiile a ceea ce Spitzer numea atît de bine, „sensibilitatea eudemonistă" a criticului. Pentru a-l putea utiliza pe Marx sau Freud, e nevoie să fi reflectat mai înainte la problemele psihanalizei şi ale marxismului, trebuie să dispui deci tocmai de această reflecţie filozofică prezentată nu numai ca un lucru de prisos, dar chiar funest. O gîndire cît de cît coerentă implică un cadru teoretic, iar critica, ca şi creaţia literară, nu este o fulguraţie intuitivă : ea presupune o muncă de elaborare. Thibaudet deosebea pe bună dreptate critica vorbită, critica de artist şi critica de profesor. Aceste diferite tipuri de critică au diferite legi. O critică a ansamblurilor, aşa cum se vrea critica modernă, are exigenţele ei : cere mai ales ca toate postulatele ei implicite să fie explicitate, ca „prejudecăţile teoretice" pe care le conţine, fie că vrea fie că nu, să iasă din întunericul în care erau refulate, pentru a deveni teorii de sine stătătoare.

Numai că s-ar produce o catastrofă de fiecare dată cînd o teorie serveşte de suport criticii, pentru că aceasta se condamnă din capul locului să nu valoreze mai mult decît teoria respectivă, ba chiar ceva mai puţin. Nu ar fi oare preferabil în cazul acesta să lăsăm teoriile să dormiteze în noi, aşa cum laşi, în anumite nevroze incurabile, complexele ? Dar mai întîi de toate şi în orice caz, poate fi oare critica mai puţin relativă din punct de vedere istoric decît faimoasele teorii care ar duce-o pe căi greşite, în cazul că se bazează pe ele ? *Oricum,* nimic mai datat, mai repede demodat şi îmbătrînit, nimic mai fragil decît comentariile critice : un depozit de vechituri bune de aruncat, în care tot ceea ce spunea Voltaire despre Corneille, La Harpe despre Racine, Sainte-Beuve, Lemaître, Faguet sau Lanson despre clasici nu mai prezintă interes decît pentru fişierele de teze. Trebuie să fii tare optimist ca să-ţi poţi închipui că fără filozofie critica valorează mai mult şi mai multă vreme decît cu ea. Dealtfel, oricum, critica literară şi filozofia fac parte, implicit sau explicit, din ideologia produsă de fiecare epocă ; a nu avea ideologie este şi asta o formă de ideologie : pozitivismul. Destinul lor este deci conjugat : inseparabil de drept, nu e niciodată separat în

fapt. Critica nu are nimic de pierdut dacă-şi recunoaşte în mod cinstit solidaritatea sau alianţa cu filozofia. Ba chiar are doar de cîştigat. Dar, ni se poate replica, teoriile sînt trecătoare. Este adevărat : şi critica la fel. Dar faptul că o viziune asupra omului este depăşită, nu înseamnă că ea nu a fost decît o prismă deformantă. Ne întoarcem iar la textul lui Sartre despre Blanchot (pp. 115—116). Pasiunea, spiritul, filozofia îl împing pe critic spre o anumită interpretare mai degrabă decît spre o alta, dar îi servesc şi ca revelatori. Dintre toţi aceştia, cred că o filozofie conştientă şi organizată are toate şansele să fie cel mai precis : nu oare graţie influenţei lui Bergson a înţeles mai bine Thibaudet unitatea profundă a personalităţii lui Flaubert, scindată pînă atunci în „realistă" şi „romantică" ? ; nu oare graţie reflecţiei heideggeriene a putut Blanchot să surprindă mai bine sensul Neantului la Mallarmé ? Şi, ca să reluăm exemplele date de Robert Kanters, critica lui Aristotel nu a avut decît de cîştigat din vecinătatea ei cu o filozofie care ne-a dat singura concepţie solidă şi la ora actuală despre acţiunea tragică şi catharsis-ul pe care îl provoacă.[1] La fel, nu în ciuda, ci graţie filozofiei sale a putut Taine să contribuie la progresul criticii moderne, prin căutarea unei explicaţii articulate şi totale, mult mai mult decît Lemaître sau Faguet prin impresionismul lor volubil. Aşadar, raporturile foarte strînse dintre critică şi o filozofie nu prezintă oare nici un fel de neajunsuri, şi temerile lui Kanters sînt nejustificate ? Cu siguranţă că nu. Există şi pentru teorii ca şi pentru orice alt lucru o folosire bună şi una proastă. Am constatat în paginile precedente care sînt neajunsurile pe care le poate provoca *aplicarea strictă* a unei poziţii doctrinale la critica textelor, şi Robert Kanters ar putea uşor să întoarcă împotriva mea propriile-mi analize. Situaţia este deci fără ieşire ? Nu cred, şi vom vedea mai departe că în raporturile inevitabile şi de dorit dintre reflecţia teoretică şi practica literară, faptul bine observat de Kanters că „transpunerea şi aplicarea sînt totdeauna aproximative", nu condamnă, ci *salvează critica* (cf. p. 266 sqq.).

[1] Filozofia aristotelică este departe de a-şi fi epuizat posibilităţile şi este ştiut că ea inspiră, în Statele Unite, o întreagă şcoală critică.

Departe deci ca demersul filozofic să fie dăunător cercetării critice, concluzia sau, dacă preferaţi, principiul acestui eseu afirmă exact contrariul : *o reflecţie aprofundată asupra literaturii este sau de ordin folozofic, sau nu are nici o valoare.* Nu este o axiomă pe care am coborît-o din Universul Ideilor acum, la plecare ; este o ipoteză elaborată ca orice ipoteză în cadrul unei experienţe personale, pe care ni s-a părut că o vedem puţin cîte puţin confirmată şi verificată de fapte. Critica actuală, spuneam noi, se caracterizează, din punct de vedere empiric şi teoretic, printr-un efort de înţelegere unitară şi totalitară ; ea postulează ca focar al semnificaţiilor diverse, ca loc al întîlnirii lor, un anumit sens fundamental, imanent fiecărei opere luată în ansamblul ei şi care nu se desăvîrşeşte decît în ansamblul operelor. Această căutare a coerenţei defineşte ceea ce am numit o „fenomenologie literară" care îşi ia sarcina să descrie structurile inerente obiectului considerat. Dar ajungem în curînd la o dublă contradicţie. Pe de o parte, structurile degajate astfel nu sînt nici convergente nici juxtapozabile ; nu există o „structură a structurilor", în care toate s-ar topi şi armoniza. Căutarea coerenţei şi a unităţii face să apară incoerenţa şi divergenţele. Pe de altă parte, obiectivitatea structurilor trimite la subiectivitatea criticului, adică la un mod de a înţelege omul care este de fapt o alegere personală, o opţiune metafizică, chiar şi, şi mai ales la cei care cred că şi-au eliminat Eul în profitul Sistemului.[1] Or, nu există nici o alegere care să le conţină

[1] Am menţionat, rapid, e adevărat, dar nu şi greşit, ceea ce mi se pare a fi „complexul" sau mai degrabă „complexele" psihanalistului. N-ar fi greu să arătăm de la ce cîmp afectiv se dezvoltă critica sociologică a lui Goldmann şi mai ales „ura împotriva individului". Fiinţa individuală este fiinţa-pentru-moarte, tragicul care nu poate fi depăşit ; dimpotrivă, fiinţa colectivă înseamnă depăşirea tragicului de către dialectică (laitmotivul din *Dumnezeul ascuns*), care deschide umanităţii dimensiunea viitorului, refuzată individului. Aceeaşi obsesie teoretică şi practică poate fi regăsită la Sartre, de la *Cu mîinile murdare* pînă la *Raţiunea dialectică*. Dar aşa cum vine a văzut tot Sartre în *Zidul*, în faţa celor douăsprezece gloanţe ale plutonului de execuţie, viitorul se închide şi omul redevine ceea ce nu a încetat nici o clipă să fie : un individ. Că şi această critică revelă, la rîndul ei, „complexele" *mele*, nimic mai sigur ; singura diferenţă este că teoria mea îşi propune tocmai să analizeze şi să le integreze reflecţiei.

pe toate celelalte, nu există o „comprehensiune a comprehensiunilor". Odată cu noţiunile de unitate şi de obiectivitate, se volatilizează oare şi noţiunea de adevăr ? Contrar soluţiilor succesive ale relativismului iar apoi ale formalismului lui Roland Barthes, ni s-a părut că trebuie să menţinem noţiunea de adevăr în centrul literaturii şi cu atît mai mult al criticii. Dar despre ce adevăr este vorba ? De vreme ce am respins rînd pe rînd modelele de interpretare furnizate de evidenţele gustului sau de acelea ale esteticii formale, şi cum am refuzat tipurile de inteligibilitate oferite atît de ştiinţele istorice cît şi de ştiinţele umane, pentru a întemeia adevărul criticii nu ne mai rămîne, prin eliminare întrucîtva, decît reflecţia care întemeiază totodată şi adevărul filozofic.

Mai întîi, statutul lor epistemiologic este acelaşi. În timp ce literatura se defineşte tocmai prin multiplicitate semnificativă în sînul unităţii expresive, critica nu poate să ajungă prin nici o metodă obiectivă la această unitate *deja dată* în obiectul său : la fel, diversificarea schemelor explicative ale lumii nu reuşeşte în nici un fel să analizeze unitatea, dată în mod curent, în totalitatea realităţii. „Adevărul" acesta postulat şi de negăsit ; dorinţa aceasta de înţelegere sistematică care nu ajunge niciodată să se închidă într-un sistem ; această căutare pasionată a Unităţii care s-a spart iremediabil în pluralitate ; această disciplină care este prin definiţie „ştiinţă a problemelor rezolvate" şi care nu reuşeşte niciodată să le rezolve : cine nu a recunoscut în toate acestea nu numai filozofia, dar şi critica ? Statutul de *ambiguitate* radicală şi de nedepăşit pe care Merleau-Ponty îl atribuia percepţiei realului şi care servea drept orizont căutării filozofice, a fost regăsit de analizele noastre în expresia literară şi el delimitează cîmpul anchetei critice. Se impune o primă precizare : cînd vorbim de filozofie, este vorba de *filozofiile existenţiale* la care am făcut nenumărate aluzii în eseul de faţă, fără să abordăm însă problema direct. Pentru noi, însuşi progresul filozofiei moderne, de la Jaspers, Heidegger şi Marcel, ca să nu mai vorbim de înaintaşul lor Kierkegaard sau de înaintaşul lui Kierkegaard, Pascal, începe prin conştientizarea inevitabilului

său eşec. Lumea în care trăim este aceea a realităţii unice şi a adevărului fragmentat : nici o cunoaştere nu este comensurabilă fiinţei ; raţionalul nu prinde decît fragmente sau suprafeţe ale realului, profiluri discontinue, pe care nici o conceptualizare ultimă nu poate să le integreze. Spre deosebire de teoriile ştiinţifice, care constituie cunoaşterea unui sector determinat al universului, filozofia, reflecţie asupra fiinţei noastre totale, începe de acum înainte printr-o meditaţie asupra neştiinţei sale.

Pentru critica literară, a invoca o înrudire cu filozofia, aşa cum o înţelegem noi, nu este o soluţie uşoară : este chiar contrariul acelui confort intelectual care caracterizează adesea aplicarea instrumentelor de cunoaştere elaborate de diversele discipline ştiinţifice la descifrarea literaturii. Aşa cum spune foarte bine J. Starobinski, „filozofia are asupra ştiinţelor umane superioritatea de a cunoaşte mai bine riscul şi lipsa de temei a tentativei sale“.[1] Desigur, nici una dintre anchetele ei nu ar putea pretinde să ajungă la o certitudine a adevărurilor obiective ; dar ea acoperă tocmai o lacună pe care orice cercetare obiectivă o lasă deschisă : locul său de apariţie, adică legătura sa ontologică cu subiectivitatea cercetătorului. Există ştiinţe umane, dar nu există, nici măcar în vis, o Ştiinţă a Omului, o cunoaştere absolută care ar putea să resoarbă în sine subiectul contingent, producător al acestei cunoaşteri. Savantul are o existenţă dar nu există nici o ştiinţă a existenţei. Rămîne această situaţie fundamentală şi neconfortabilă, pe care trebuie să ne străduim să o înţelegem : o „lume spartă“, după frumoasa expresie a lui Marcel. A reflecta asupra condiţiei noastre înseamnă mai întîi *a o reflecta*, prinzînd-o, pe cît se poate, virgină şi totală la izvorul, la prima ei ţîşnire. Această descriere reflectantă (aţi recunoscut fenomenologia) este o reîntoarcere la acel punct absolut de emergenţă a oricărei realităţi, în care fiinţa se dezvăluie pentru o conştiinţă, dar unde conştiinţa se percepe ca fiind susţinută de fiinţă. Vom numi reîntoarcerea la punctul acesta focal, demers propriu meditaţiei filozofice, o vom numi, în ciuda

[1] „Noile direcţii ale cercetării critice“, *art. cit.*

teoriilor obiectiviste, reîntoarcerea la Cogito. Dar nu la acel frumos Cogito transparent al cartezianismului, senină şi suverană posesie de sine a unei gîndiri-substanţă, ci la claritatea obscură care restituie lumea fără să o constituie, condamnată să elaboreze diversitatea sensurilor pe fundamentul unui nonsens primar ; activitatea posterioară a raţiunii nu anulează nivelul acesta primitiv şi ambiguu al concretului, dimpotrivă, îl presupune : singurul loc, dacă nu de elaborare, cel puţin de testare a adevărului, rămîne lumea percepută, sau, dacă vreţi, lumea naivă. Realul nu se află la capătul unei conceptualizări cum vrea Goldmann, el este originea ei irecuperabilă şi imediată ; imediatul nu este rezultatul, ci suportul medierilor. Pentru că acest Cogito pre-reflexiv pe care îl descoperă reflecţia nu este o contemplare imobilă a sinelui de către sine în interiorul unei conştiinţe : el aruncă întreaga conştiinţă în afara sinelui, în lume ; el defineşte omul prin proiectele lui concrete, percepţie şi praxis, pe care i le impune menţinerea în viaţă, el depăşeşte fără încetare realul care îl investeşte prin inventarierea posibilelor ; pe scurt, el este mişcare şi principiu de mişcare. Aşadar Cogito-ul nu face să apară o gîndire abstractă, ci o intenţie practică, în situaţie în fiinţă şi istorie.[1] El nu ne dă absolut deloc o esenţă umană, ci o existenţă pe cale de a se face, prin fiecare dintre actele ei, dar care nu este totuşi rezumată şi împlinită de nici unul dintre ele. Cu acest Cogito, la a cărui punere în lumină ne-au condus treptat analizele precedente, filozoful nu dispune deci de un panaceu, de un „Sesam deschide-te", de o reţetă magică pentru *a explica* un lucru sau altul. El posedă numai un mijloc de *a înţelege* cum pot să se articuleze între ele diversele semnificaţii pe care le au diversele activităţi umane, nu ca totalitate a unor Cunoştinţe obiective, pentru a forma acea „structură a structurilor" imposibil de găsit, ci ca proiecte care sînt tot atîtea expresii parţiale ale situaţiei fundamentale a unuia şi aceluiaşi subiect care gîndeşte şi acţionează.

[1] Freud a definit pe bună dreptate omul prin „Dorinţă", iar Heidegger prin „Grijă" : Cogito-ul face să apară lumea nu printr-o intenţie de cunoaştere ci, în mod fundamental, printr-o tensiune afectivă.

Nu există totuşi nici în ceea ce priveşte subiectul o „comprehensiune a comprehensiunilor", un punct de vedere al subiectului despre sine care să-i permită să se perceapă ca totalitate semnificantă : aşa cum spune Sartre, conştiinţa este o „totalitate detotalizată" şi orice încercare a vreunei filozofii a existenţei de a face totalul semnificaţiilor umane, adică de a se constitui în sistem global [1], ar fi zadarnică. Acesta este motivul pentru care am tot vorbit în eseul acesta despre *mai multe* filozofii existenţiale : nici un Cogito reflexiv nu ar putea să transforme în claritate ultimă ambiguitatea originală a Cogito-ului nereflexiv. Fiecare abordare clarifică un anumit aspect şi fiecare filozofie surprinde un anumit sens. Nici o filozofie nu poate cuprinde toate sensurile şi toate aspectele. Dar acest eşec fundamental al filozofiei este şi sursa progresului ei : numai pentru că cercetarea filozofică nu poate să descopere niciodată decît adevăruri parţiale, poate ea să continue ; trebuie să se contrazică tocmai pentru că nu poate degaja decît semnificaţii ambigue. [2] Există deci o istorie a filozofiei, al cărei sens depinde de însăşi natura filozofiei, Ea nu poate fi decît o succesiune de eforturi contrare şi care, totuşi, se completează, în care tot ce este negat va fi (spre deosebire de ceea ce se petrece în ştiinţe) conservat, unde adevărurile distincte sau adverse, inclusiv acelea ale ştiinţei, trebuie să înveţe să coexiste, fără să se unească sau să se confunde totuşi vreodată. În sensul acesta, filozofia este istoria filozofiei, cu condiţia să se înţeleagă odată pentru totdeauna că istoricitatea aceasta nu este o exterioritate, ci împlinire, în istorie, a unei activităţi umane autonome ; cu condiţia, de asemenea, să se observe că relativismul acesta istoric nu de-

---

[1] Măreţia şi în acelaşi timp eşecul lui Sartre este de a fi încercat, în *Fiinţa şi Neantul* ca şi în *Raţiunea dialectică*, să ajungă, ca filozof, la acea totalitate care nu este niciodată pentru el, ca om, decît „detotalizată". Este dealtfel măreţia şi eşecul oricărei filozofii.

[2] Aşa cum bine a văzut Georges Gurvitch în *Dialectică şi Sociologie*, adevărata dialectică, la nivelul existenţei umane, nu este niciodată un cuplu de antinomii clare şi precise, de concepte distincte, depăşite cu eleganţă printr-o sinteză : infinit mai fluidă, ea „implică de asemenea reciprocităţi, ambiguităţi şi opoziţii, ca să nu mai vorbim de complementarităţi şi implicaţii reciproce".

vine decît din eroare un pur scepticism : „Nu există o filozofie care să le conțină pe toate celelalte ; întreaga filozofie se află, în anumite momente, în fiecare dintre ele... Deci adevărul, întregul, sînt date de la început — dar ca sarcină de îndeplinit, și deci nu sînt încă date." [1] Acesta este statutul dificil, dar ferm, pe care Merleau-Ponty, meditînd asupra istoriei filozofiei, îl conferă adevărului filozofic : plecînd de la imediat, el se îmbogățește, dar se și complică și contrazice, prin medieri infinite ; fenomenologia realului se depășește, dar se și pierde în dialectica deschisă a unei istorii fără de sfîrșit. Adevăr parțial și părtinitor al unei totalizări în curs de a se face și niciodată terminată, cîștigarea progresivă a conștiinței de sine prin intermediul întregii densități a lumii și a istoriei, și care nu ajunge niciodată la o coincidență : acesta este modul de înțelegere pe care ni-l propune reflecția filozofică. Pentru spiritele doritoare de absolut e prea puțin. Sensul filozofic este totdeauna, ca și sensul literar, un sens ambiguu : totdeauna filozoful vrea să spună mai mult decît spune, și de aceea Aristotel și Hegel se regăsesc oarecum la Marx sau Heidegger. Dar sensul acesta ambiguu este, la urma urmelor, și un sens „decepționat" și care, trebuie s-o mărturisim, dezamăgește. Nu este știință, dar vrea să fie cunoaștere ; dincoace de orice metodă, dar vrînd să fie metodic ; căutînd un absolut concret, dar fiind destinat relativului abstract ; meditație sistematică asupra imposibilității sistemelor, reflecția filozofică este lipsită de confort și imperioasă : cel mai înalt punct de afirmare a exigenței umane de claritate și înțelepciune, momentul acesta de măreție a omului este și acela în care se arată pe deplin slăbiciunea lui. Filozofia, activitate mult mai nobilă și mai absurdă decît aceea a lui Don Juan sau a actorului, menționate de Camus, mereu de făcut, fără încetare desfăcută și refăcută, se găsește veșnic în fața sarcinii sale, precum Sisif în fața stîncii.

Cei care doresc adevăruri „obiective" și „riguroase", ca și adepții certitudinii inefabile, nu vor găsi aici satisfacție. Trebuie să ne resemnăm : „O filozofie concretă nu este o

[1] *Semne*, p. 161.

filozofie fericită".[1] Nici obiectiv nici subiectiv, adevărul filozofic se află, ca şi existenţa pe care o reflectă, la punctul de întîlnire, în acelaşi timp distinct şi obscur, unde apar şi se definesc, în Privire şi în Dorinţă, una pentru cealaltă şi una prin cealaltă, conştiinţa şi lumea. Or, noi credem că tipul acesta de adevăr limitat şi exigent, modelul acesta de înţelegere globală şi deschisă este exact acela pe care poate şi trebuie să şi-l propună critica literară, *de îndată ce încetează să mai fie numai o serie de întrebări asupra literaturii, pentru a deveni o punere a literaturii sub semnul întrebării.* Se poate spune că această schimbare a interesului şi a orientării constituie însăşi trecerea de la vechea la noua critică şi cea mai bună definiţie a opoziţiei lor. Atîta timp cît ne punem întrebări *asupra operei,* adică atîta timp cît o punem ca obiect, vom avea, în funcţie de abordare, o mulţime de răspunsuri obiective. Şi, în măsura în care orice operă se prezintă ca un obiect, semnificaţiile degajate astfel sînt perfect legitime. Omul este şi el, într-o anumită privinţă, obiect. Dar — şi am verificat lucrul acesta experimental, ca să spunem aşa — nici o semnificaţie obiectivă nu poate face sinteza celorlalte şi nici nu poate oferi articularea lor inteligibilă. Şi aceasta pentru că omul şi creaţiile lui culturale sînt acei existenţi particulari, radical obiectivi şi în acelaşi timp radical subiectivi, sînt ceea ce numeam în analizele noastre precedente „false obiecte" sau „obiecte-subiecte". În întregime *aici,* în reacţiile corpului, în paginile cărţii, în culorile tabloului, sensul lor este, pentru conştiinţa care le percepe, totdeauna *dincolo* de aceste suporturi exterioare. Dar sensurile acestea diferite nu sînt totuşi împrăştiate: ele se regrupează şi se unesc pentru a forma sensul unei conduite, al unei piese, al unui tablou. Trebuie acum să punem împreună analizele fragmentare în cursul cărora sensul ni s-a arătat, încetul cu încetul, dar neîntrerupt.

---

[1] *Semne,* p. 198.

III

CRITICA — PSIHANALIZĂ EXISTENȚIALĂ

1. COGITO-UL SCRIITORULUI

Atunci cînd, începînd să-și mai pună întrebări asupra operei, critica *pune opera însăși sub semnul întrebării*, adică înlocuiește întrebarea : „care sînt semnificațiile operei ?“ cu „ce semnifică opera aceasta ?“, atunci opera, ca obiect, dispare. Căci obiectul estetic nu este un lucru, ci „un mod special de apariție a Celuilalt“ (p. 83), și structurile lui nu formează un tot decît ca expresie a unei „conștiințe structurante“. Aceasta nu poate fi simpla conștiință intelectuală : adevărata coerență se găsește la nivel afectiv, iar comunicarea estetică, la nivelul trăirii (p. 86). Merleau-Ponty a putut în mod justificat să spună despre aceste construcții intelectuale care sînt marile filozofii că „sistemul, explicația, deducția nu au constituit niciodată esențialul. Aceste edificii exprimau — și ascundeau — un raport cu ființa, cu ceilalți, cu lumea“ [1] : lucrul acesta este cu atît mai adevărat pentru creațiile literare. Dacă există într-adevăr o „viziune“ care să susțină de la un capăt la altul opera de artă (p. 93), viziunea aceasta nu este o creație a spiritului, exprimabilă într-o formulă oarecare : pentru scriitor ea este „convergența totală a ființei lui în operă“ (pp. 116—117), efortul global prin care un om se străduiește să *spună* ce semnifică pentru el condiția lui de om (p. 142). Dar a spune nu înseamnă aici a declara ; nu înseamnă a pune în circulație idei pe care comentatorul ar trebui apoi să le condenseze și să le catalo-

[1] *Semne*, p. 199.

gheze. Conținutul ideologic este întotdeauna susținut de acele raporturi mai profunde „cu ființe, cu ceilalți, cu lumea", și dacă limbajul vrea să spună totdeauna mai mult decît spune, dacă ceea ce spune scriitorul capătă un sens deplin prin ceea ce el nu spune (p. 62), aceasta se întîmplă pentru că orice edificiu semnificativ, așa cum scria mai sus Merleau-Ponty, „exprimă" și în același timp „ascunde" raporturile fundamentale pe care tinde să le facă manifeste.

Admițînd că analizele noastre sînt exacte, ele îi furnizează criticii scopul și mijloacele, justificarea și criteriile. Dar și limitele. Dacă, după formula lui Robert Kanters, critica are menirea de a „face să vorbească discursul acesta" care este literatura, aceasta nu poate fi pentru *a spune din nou* ceea ce discursul spusese deja, mai bine. Dacă nu vrea să fie o critică-parafrază, o critică-flecară, pe scurt o critică inexistentă așa cum este foarte adesea critica tradițională [1], adevărata critică trebuie *să adauge* și *să i se adauge* operei, și nu să se resoarbă în ea ; nu este nici dublare nici reflectare — și nici nu se constituie ca ecran între text și cititor, precum acea critică făcută după toane, pentru care ceilalți nu sînt decît un pretext de a vorbi despre sine. Nesemnificativă cînd este făcută de mediocrități, literatura aceasta secundă poate să nu fie totuși lipsită de interes, în cazul unor spirite interesante : dar Barbey d'Aurevilly criticul e Barbey d'Aurevilly romancierul. Dacă vrea să fie o înțelegere edificatore a literaturii, justificată în ea însăși, dar nu pentru ea însăși, critica va avea un rol indicat de însăși natura creației literare : pentru că orice expresie este în același timp manifestare și disimulare, *critica va revela ceea ce este secret, și va racorda ceea ce este dat și ceea ce este ascuns, într-un efort de a degaja totalitatea expresiei.* Pentru a evita orice neînțelegere, trebuie să remarcăm că totalitatea aceasta rămîne să fie degajată și critica să fie făcută, nu din cauza vreunei incapacități a autorului, care ar avea nevoie de un ajutor exterior pentru a se realiza pe deplin. Justificarea criticii nu se datorează unei imperfecțiuni a literaturii, și nu înseamnă că o operă

[1] Cf. pp. 87—89.

socotită perfectă ar putea în ultimă instanţă să se lipsească de orice explicare suplimentată, conţinîndu-şi în sine întregul sens. Totalitatea sensului este totdeauna şi din principiu *în suspensie*, prin însăşi natura limbajului (pp. 76 sqq), ca şi prin situaţia ontologică şi istorică a operei (pp. 88 sqq). Scriitorul, chiar dacă ar fi autorul cel mai lucid al operei celei mai desăvîrşite, nu ar putea niciodată să-i formuleze integral sensul.[1] În fiecare clipă a istoriei, criticul — şi orice cititor în general — este în această privinţă un fel de moaşă a scriitorului. Numai că în locul unei naşteri la întîmplare, în dugheana vorbăriei banale, noua critică, spre deosebire de cea veche, înţelege să folosească instrumente precise pentru a elibera sensul. În ceea ce ne priveşte, vom spune că analiza critică se prezintă exact ca o *psihanaliză existenţială*, după expresia inventată de Sartre. Psihanaliză: cunoaşterea, la altul, a ceea ce acesta ascunde altuia sau îşi ascunde sieşi, situează criticul faţă de text exact în aceeaşi poziţie ca psihanalistul faţă de pacientul său. În ambele cazuri trebuie făcută inteligibilă totalitatea unui comportament uman, dînd la iveală legătura dintre semnificaţiile evidente şi cele latente prin reintroducerea organizării globale a conduitelor reale sau imaginare, imperfect coerente sau manifest contradictorii, în contextul fundamental care le stă la bază şi le susţine. Psihanaliză existenţială: proiectul acesta fundamental nu ar putea fi oprit la nivelul libido-ului, iar raporturile sexuale reiau şi integrează, pe planul psiho-somatic care le este propriu, relaţii mai profunde cu fiinţa, cu ceilalţi, cu lumea. Psihanaliza existenţială va pretinde în mod foarte firesc filozofiilor existenţei să descifreze aceste relaţii, şi doar în sensul acesta cred că actuala critică este eminamente solidară şi

[1] Diversele investigaţii empirice regăsesc în domeniul lor necesitatea aceasta de drept ca „barieră" de fapt: pentru psihocritică, opera de artă este auto-analiză, dar inconştientă sau care nu ajunge niciodată la o conştiinţă deplină; pentru sociologia lui Lukacs şi a lui Goldmann, romanul tradiţional pune în scenă biografia unui erou „problematic", adică a unui erou a cărui existenţă şi valori îl pun în faţa unor probleme insolubile, de care el nu poate să-şi dea foarte bine seama, din cauza alienării lui istorice.

tributară cercetărilor din filozofia contemporană. Într-adevăr, aceasta se străduiește să *elucideze*, pe plan teoretic, relațiile prime ale omului cu realul, sensul total al unei condiții umane, pe care literatura o *proiectează* integral, deci ambiguu, pe planul imaginarului. În cîmpul explorării lor comune, filozofia întreține cu literatura raporturi de *un plus de conștiință*, iar literatura de *un plus de fidelitate față de existență*. Travaliul specific și de neînlocuit al criticii literare constă așadar în a da un maximum de conștiință, într-un anumit moment al istoriei, adevărurilor autentice și trans-istorice ale literaturii.

Decurg de aici anumite consecințe și, de asemenea, dificultăți pe care nu avem deloc intenția să le trecem sub tăcere, de vreme ce critica înțeleasă astfel constă mai puțin în a aduce soluții noi la probleme vechi, cît în a pune probleme noi, pe care nu totdeauna le poate rezolva. Să începem totuși cu avantajele pe care i le putem atribui. Dacă ne referim la tipul de înțelegere instaurat de reflecția filozofică, vedem că, fără a neglija nici o clipă aportul diferitelor științe, sarcina filozofiei nu este de a servi informației științifice drept birou centralizator. După cum nu este servitoarea teologiei, potrivit vechiului dicton, filozofia nu este nici servitoarea științei ; ea încearcă, dimpotrivă, să facă ceea ce aceasta nu ar putea să facă : să integreze multiplicitatea contradictorie a demersurilor cunoașterii, luată la punctul său de plecare, ca raport de existență, în așa fel încît diversele ei trepte (afectivitate, percepție, știință) să poată fi articulare între ele potrivit structurilor ontologice pe care le manifestă. Tot așa, critica nu ar putea să ignore semnificațiile puse în lumină de diversele studii pozitive ale textelor literare : totuși efortul ei nu constă în a face imposibila lor adiționare, ci în a le aranja, ierarhiza și articula, potrivit singurului mod inteligibil : legînd aspectele multiple ale operei literare de *intenția semnificantă* care o animă și o susține, dar care, de asemenea, o străbate și o depășește.[1] Și aceasta pentru că înțelegerea unei opere nu poate *să se oprească* la opera luată întrucîtva

[1] Vezi și pp. 238—239.

izolat, şi nici să o exploreze ca pe o realitate închisă asupra ei însăşi, aşa cum ar vrea Picard, cînd reproşează cu naivitate noii critici căutarea semnificaţiilor „altundeva" decît „în" operă : aceasta nu există *în sine* (şi de aceea nici o abordare obiectivistă nu ar putea să dea cheia unităţii ei) : ea nu este dată odată pentru totdeauna ca un ansamblu *de structuri spaţial coerente*, care ar fi *aici* şi ar sta în faţa noastră, dintr-o singură bucată, într-o carte sau pe o scenă.[1] Dacă o analiză tematică veritabilă implică, aşa cum spuneam mai sus, o înţelegere dinamică a desfăşurării şi a devenirii proprii temelor (p. 151), aceasta se întîmplă pentru că existenţa operei literare este ea însăşi constituită de convergenţa unei duble durate : aceea a conştiinţei creatoare şi aceea a conştiinţei spectatoare. *Andromaque* nu este un existent spaţial, ci unul *temporal* : strict vorbind, piesa nu există decît în măsura în care scriind-o, Racine readuce, sintetizează, în fiecare moment al duratei, sensul inclus în momentul precedent, şi îl depăşeşte spre momentul următor, fără ca sensul total să se condenseze şi să se ofere nici un moment într-un punct unic. În acelaşi timp, *Andromaque* nu există decît în măsura în care eu citesc sau văd piesa, adică o constitui vers după vers, scenă după scenă, ca orizont al înţelegerilor mele succesive, orizont care se retrage sau dispare pe măsură ce înaintez : nu pot nici o clipă să pun mîna pe un obiect a cărui sinteză există *deja* undeva. Sensul piesei este, ca să spunem aşa, focarul spre care converg liniile experienţei mele. Din punctul de vedere al conştiinţei creatoare, ca şi al celei spectatoare, din punctul de vedere al scriitorului ca şi al criticului, se poate spune în acelaşi timp că sensul *sălăşluieşte în operă* (el nu e nimic în afara îmbinării cuvintelor, după cum tabloul nu e nimic în afara îmbinării culorilor), şi că este totdeauna *dincolo de materialitatea ei imediată* (el nu există decît în unitatea sintetică a unei apercepţii). Să încercăm să tragem

[1] Nu este o întîmplare că abordările obiectiviste se bazează pe exploatarea unui anumit număr de *metafore spaţiale :* Picard şi „structurile literare" ; Barthes şi „organizarea formelor" ; Mauron şi „reţelele" de imagini ; Goldmann şi „omologia structurală".

rapid consecințele metodologice pe care această situație fundamentală le are pentru critica literară.

Domeniul „materialității" operei ține de drept de disciplinele obiective : de la stabilirea textului la examinarea coerenței sale stilistice, de la studiul canoanelor estetice la acela al istoriei genurilor, Racine aparține, la un prim nivel, eruditului, lingvistului, lexicografului, istoricului literar, esteticianului. Nu ne putem în nici un fel lipsi de serviciile lor. La un al doilea nivel, opera lui Racine nu mai apare în realitatea ei obiectuală, ci *documentară :* este vorba aici de un sens care constituie deja o sinteză, pentru că el regrupează diversele aspecte materiale subsumîndu-le unei semnificații generale : Racine ca martor al unei epoci și al unei civilizații (Taine spunea : în teatrul acesta în care autorul nu vorbește nici despre epoca nici despre viața lui, poți regăsi istoria vieții și a epocii lui) ; Racine ca manifestare a unei anumite tendințe a jansenismului și a unui anumit aspect al luptei de clasă ; pe scurt, Racine ca moment al Istoriei, în care istoria literară, istoria spirituală și cea generală se întîlnesc. Dar sensul acesta istoric sau sociologic sintetizează teatrul lui Racine ca document și nu ca operă literară, pentru că definește interesul său într-un cadru semnificativ *exterior intenției sale profunde,* care nu este istorică, ci trans-istorică : prin istoria lui și a mea, ca și prin viața lui și a mea, Racine îmi vorbește despre destinul omului, pune în discuție condiția lui și condiția mea. Fără să nege cîtuși de puțin celelalte sensuri, dar ierarhizîndu-le, punîndu-le la locul lor, ca secunde în raport cu o intenționalitate primă care trebuie degajată, critica literară începe la drept vorbind din momentul în care, încetînd să mai ia literatura drept obiect de plăcere sau de studiu, descoperă în ea expresia cea mai bogată și cea mai completă a unei *experiențe metafizice,* adică a sensului total pe care îl capătă pentru un om experiența umană.

Parcă aud huiduielile : ce, metafizică ? Dar nu trebuie să ne fie frică de cuvinte din cauza proștilor. Să recitim ce scria Baudelaire despre arte : „Pentru că ele sînt totdeauna frumosul exprimat prin sentimentul, pasiunea și visarea fiecărui om, adică varietate în unitate sau fațete diverse ale absolu-

tului, — critica intră în fiece clipă în contact cu metafizica". Cu condiţia de a i se da acestui termen accepţia lui precisă, în contextul filozofiilor moderne ale existenţei, şi de a-l degaja de orice iz medieval de omniscienţă, sensul ultim pe care-l căutam ca suport al semnificaţiilor derivate şi multiple, principiul unificator al înţelegerii pe care îl urmăream, nu este nimic altceva decît *intenţia metafizică care se află în miezul viu al expresiei literare.* Aud din nou rîsetele unor nătîngi (pentru că nătîngilor le este specific un anumit rîs): Dar *Pălăria florentină* şi *Doamna de la Maxim*? Trebuie oare să căutăm în aceste comedii excelente un „sens metafizic" şi trebuie să ni-i închipuim pe Labiche şi Feydeau făcînd metafizică fără să ştie, aşa cum făcea proză domnul Jourdain? Încă o dată, să ne înţelegem. Pentru a da unei expresii un sens „metafizic" nu e deloc nevoie să iei aerul inspirat pe care-l avea odinioară statuia lui Musset, nu departe de Comedia Franceză şi nici să foloseşti pe un ton grav şi doctoral un jargon filozofic. Rîsul conţine un sentiment de ansamblu al condiţiei umane, ca şi neliniştea sau lacrimile, şi Rabelais o ştia prea bine, el care spunea că „rîsul este propriu omului". Tocmai sentimentul acesta de ansamblu defineşte, prin prezenţa sau absenţa lui, *calitatea* expresiei comice; el este acela care-l deosebeşte pe Labiche, artizan îndemînatic, de Feydeau, artist adevărat: marionetele dezarticulate ale lui Feydeau prezintă o viziune articulată a ceea ce este derizoriu în om, prin ritmul halucinant al gesturilor lor mecanice, — viziune care-i anunţă pe Ionesco şi Becket, — în timp ce intrigile cuminţi ale burghezilor cuminţi ai lui Labiche nu ne duc niciodată dincolo de simplul divertisment. Oricare ar fi mijloacele tehnice folosite, care variază după genuri şi epoci, gusturi şi temperamente, fie că este vorba de comedie sau de tragedie, de poezie sau de roman, de secolul al XVII-lea sau al XX-lea, singurul criteriu autentic al valorii literare, pentru că singurul care nu poate fi schimbat, este *unitatea şi profunzimea viziunii asupra lumii pe care o operă sau un ansamblu de opere ne-o propun.* Dar „unitatea" aceasta nu este aceea a unui principiu abstract, a unei teme teoretice, pe care opera ar repeta-o la nesfîrşit;

„profunzimea" nu este o virtute inefabilă și mistică și nici „viziunea asupra lumii" — o schemă conceptuală obținută prin reducerea operei la esența ei. Dacă noua critică pare a folosi adesea același limbaj, sau formule identice, acestea își schimbă de fapt semnul, în funcție de sensul dat cuvintelor. Putem spune, din perspectiva noastră, pentru a rezuma analizele răsfirate de-a lungul prezentului eseu, că dacă orice existență umană pune în joc și în discuție raporturile ei fundamentale cu ființa, cu ceilalți și cu lumea, *unitatea* ei nu poate fi decît o tematizare afectivă și concretă, însoțită de un grad mai mare sau mai mic de conștiință teoretică ; *profunzimea* operei literare nu este altceva decît bogăția diverselor nivele de expresivitate simbolică, convergentă în ciuda diversității ; în sfîrșit, *viziunea asupra lumii* este sensul ultim, gustul pe care îl are, pentru un om, ființa lui („nunta" pentru Camus, „greața" pentru Sartre), gust de la care se elaborează literaturile și se construiesc filozofiile, cele cu pretenții „științifice" nu mai puțin decît altele.[1] În domeniul literar, de care ne ocupăm, este considerată o mare operă aceea care, prin textura limbajului său, prin îmbinarea temelor, desfășurarea imaginilor, prin jocul subtil al enunțurilor și al subînțelesurilor, pe scurt, prin aparatul unei retorici complexe, evocă, pentru și prin noi, sensul global pe care-l poate lua în orice clipă a istoriei misterul acesta absolut care este pentru om propria lui existență.

Departe de a neglija considerațiile estetice și istorice (două reproșuri aduse frecvent noii critici), abordarea pe care o propunem sub numele de „psihanaliză existențială" întemeiază în mod inteligibil semnificațiile estetice și istorice, făcînd posibilă comunicarea trăită de la cititor la scriitor, în ciuda variațiilor tehnicilor expresive și a schimbării situațiilor istorice. Tipul de înțelegere pe care-l necesită literatura

[1] Camus a spus-o admirabil în prefața la *Fața și reversul* : „o operă umană nu este nimic altceva decît un drum lung pentru a regăsi, prin ocolișurile artei, cele două sau trei imagini simple și mari spre care s-a deschis inima prima dată." Critica este și ea un drum lung pentru a le regăsi, dar într-alt mod.

este deci de cu totul alt ordin decît acela al marilor sisteme explicative, în care ni se spune că ar trebui „introduse" operele ; dimpotrivă, singurul sens valabil este acela pe care îl facem să „iasă". „...Chiar dacă-l explicaţi pe Racine prin epoca, mediul, copilăria lui, rămîne Phèdre, inexplicabilul" [1]. *Inexplicabilul* : trebuie să luăm cuvîntul lui Sartre *ad litteram. Phèdre* este strict inexplicabilă tocmai pentru că este punctul de plecare, şi nu acela de sosire, al oricărei explicaţii posibile, şi pentru că, în ciuda vechiului mit raţionalist, nu există explicaţie care să ajungă în cele din urmă să se explice pe sine, şi nici ştiinţă care să ajungă să se închidă asupra ei înseşi, precum şarpele care-şi muşcă coada. Cum am mai spus şi într-altă parte, „după cum nu există explicaţie ştiinţifică a percepţiei, pentru că orice ştiinţă şi orice explicaţie se constituie pe fondul original al unui „deja-perceput", tot aşa realitatea artistică este în întregime dată şi definită de contactul primitiv cu obiectul de artă" [2]. Nu există deci în critică un *dincoace al operei*, după cum nu există pentru percepţie un *dincoace al lucrului :* pentru percepţia naturală, ca şi pentru percepţia estetică, întîlnirea cu obiectul este un început absolut. „Clasificările, comparaţiile, relaţiile şi elaborările ulterioare ale gîndirii reflexive nu sînt posibile decît plecînd de la prezenţa aceasta primă, de nedepăşit şi ireductibilă" [3]. *Înţelegerea critică nu poate fi decît o explicitare şi nu o explicare a operei.* Nu poţi începe, aşa cum crede Goldmann, printr-o „fenomenologie" a operelor literare, care ar ajunge la sensul lor intern, şi să continui apoi cu o „explicare genetică", ce ar recupera sensul acestor opere şi, întrucîtva, le-ar „produce" la capătul unui proces : aceasta nu este decît o iluzie filozofică, un miraj pe care Bergson l-a analizat foarte bine ca „iluzie retrospectivă". Explicaţia de tip ştiinţific ia lumea *înainte* de conştiinţă şi lumea *fără* conştiinţă : ea face să apară pămîntul, apoi omul pe pămînt, apoi conştiinţa la om. Tot aşa e dată Franţa secolului al XVII-lea,

[1] *Saint Genet*, p. 222.
[2] *Corneille*, p. 16.
[3] *Ibid.*

contradicțiile istoriei ei, jansenismul, viața lui Racine și în cele din urmă *Phèdre*. Dar demersul științific este abstract, iar reflecția filozofică concretă : nu există „pămînt" și „om" decît pentru o conștiință care gîndește apariția lor retrospectiv. Realitatea concretă, punctul de plecare absolut de la care vor putea fi mai apoi elaborați, pentru a explica realul, toți atomii, toți neutronii și pozitronii pe care-i vrei, este *actul de conștiință*, pentru și prin care se constituie lumea, chiar și la savant. Tot așa, focarul primitiv al sensului, acel *terminus a quo* de nedepășit, este *Phèdre*, și doar pe temeiul acestui existent contingent vor putea fi apoi stabilite toate legăturile necesare, cerute de elucidarea teoretică.

Dacă *Phèdre* nu este un meteorit căzut din cer, un fragment de materie care ar proveni din nu știu ce spații siderale și a cărui origine ar trebui stabilită de îndată ce i se cunoaște compoziția chimică ; dacă, așa cum am mai spus, coerența ei nu este aceea a unui obiect spațial, ci a unei sinteze temporale prin care conștiința scriitorului și aceea a cititorului depășesc permanent sensul creat sau perceput în mod imediat, către un sens total, trebuie atunci să ne dăm seama că sensul acesta nu este niciodată *dat*, în nici un moment : el este, pe veci, amînat. Totalitatea aceasta semnificativă care este *Phèdre* va fi totdeauna deschisă. La fel cum un act, luat în sine, este incomprehensibil dacă nu este legat de toate celelalte acte ale unui om, iar acestea, la rîndul lor, nu au sens decît ca expresie a direcției unei vieți, desigur concretizată în fiecare act, dar revelîndu-se prin el fără a se epuiza, la fel fiecare fragment, fiecare parte a unei opere (și orice percepere este fragmentară și parcelară) nu devine cu adevărat comprehensibilă decît dacă este reintrodusă în *mișcarea globală care susține și articulează fiecare moment discontinuu*. De aceea critica se găsește în fața operelor unui autor precum psihanalistul în fața actelor unei vieți : opera și actul sînt sinteze provizorii, adică expresii simbolice ale elanului general al unei existențe. A înțelege o operă înseamnă a regăsi elanul acesta ; *a explicita* sensul unei opere înseamnă a arăta cum se manifestă el ; *a analiza* o operă înseamnă a lega diversele semnificații (stilistice, estetice, istorice etc.) de proiec-

tul fundamental, singurul care le asigură o unitate inteligibilă. Ca să definească acest proiect sau elan, criticul trebuie *să regăsească la scriitor Cogito-ul prereflexiv* pe care ni l-a arătat filozoful, adică acel prim contact al conştiinţei cu lumea şi cu semenii, şi raporturile afective pe care ea le stabileşte cu aceştia. Dar acest Cogito (şi iată o diferenţă capitală între psihanaliza clasică şi psihanaliza existenţială) nu este imobil, şi timpul trăit nu este reiterativ, ci inventiv : aşa cum spunea Sartre vorbind despre alegerea lui Genet de a fi un sfînt şi un criminal, „această dublă decizie nu rămîne inertă ; ea trăieşte, se alterează sau se îmbogăţeşte de-a lungul anilor, se transformă în contact cu experienţa şi prin dialectica fiecăreia dintre componente : va trebui s-o urmărim în evoluţia ei" (p. 67). În privinţa aceasta, Raymond Picard are dreptate să denunţe o descifrare care reduce varietatea creaţiilor literare la repetarea unei teme unice : am arătat noi înşine care este pericolul pe care-l prezintă acest tip de interpretare, a cărui caricatură o oferă „psihanalizele la minut" ale lui Jean-Paul Weber, pentru lucrările cele mai serioase ale psihocriticii. „Trebuia să te schimbi dacă voiai să rămîi acelaşi" : fraza aceasta superbă, dar nedreaptă adresată de Sartre lui Camus, arată suficient că, dacă omul este liber, a trăi înseamnă a te schimba pentru ca să-ţi rămîi fidel ţie însuţi. Dacă psihanaliza existenţială comportă şi o parte *regresivă*, care merge pînă la un complex fundamental, ea comportă necesarmente şi o parte *progresivă*, percepînd actul sau opera *ca depăşire şi nu ca reflectare* a acelui „complex". Departe de a reduce variaţiile tematice la un etern numitor comun (aşa cum fac abordările explicative şi obiectiviste), trebuie să înţelegem că schimbarea nu este aparenţa, ci însăşi esenţa existenţei : numai că, dacă schimbarea nu este o împrăştiere de semnificaţii incoerente, dacă are un sens, adică o direcţie, şi urmează o anumită linie, e tocmai pentru că ascunde în sine un principiu unificator al propriilor sale variaţii, nu ca o cauză care produce efecte, ci ca un proiect care trebuie fără încetare să fie, adică să se aleagă şi să se inventeze printre posibilele lui, la nevoie chiar împotriva lui însuşi, în situaţii mereu noi. Trebuie deci să vorbim nu atît de o unitate şi

o totalitate a sensului unei vieți sau a unei opere, cît de *unificare* și *totalizare*, fiind de la sine înțeles că nu se pune problema de a surprinde o entitate statică, o esență, ci un dinamism și o devenire.

Odată stabilit țelul acesta teoretic, care sînt mijloacele practice de realizare a lui ? Ne găsim într-adevăr în posesia scopului general al cercetării : plecînd de la operă ca ansamblu de structuri literare, ca organizare a unui anumit limbaj, să spunem a unui anumit stil de vorbire foarte precis, sîntem trimiși de la *ceea ce spune opera* la ceea ce *se spune prin operă*, la tot ceea ce exprimă ea dincolo de ceea ce enunță, la tot ce trece sub tăcere și se găsește în inima a ceea ce spune : travaliul acesta de racordare a explicitului și implicitului, propriu criticii, eliberează opera de sensul ei total și dă limbajului dimensiunea lui existențială, de suport al semnificațiilor. Dacă scrierea este un mod de a fi, ea trimite la rîndul ei la prezența, în și prin ea, a scriitorului. Stilul operei indică deci alegerea existențială a unui autor : el spune modul în care o existență umană a integrat și a exprimat totalitatea raporturilor ei concrete cu lumea.[1] Opera mediază o întreagă serie de relații biografice, psihologice, istorice, sociologice pe care diferitele studii pozitive le descoperiseră și le analizaseră la nivelul gîndirii *analitice :* ele trebuie acum nu să fie refuzate sau ignorate, ci gîndite în mod *sintetic*, regrupate și legate dialectic între ele, integrate în proiectul unei existențe, dat fiind că existența conștientă nu este nimic altceva decît o mișcare de unificare a semnificațiilor răsfirate, într-un sens global al vieții sau „viziune" asupra lumii. Este evident că viziunea aceasta nu este un sistem închis, și că ea comunică, fie numai și prin folosirea unui limbaj comun, pe care Barthes l-ar numi o „scriitură" cu universul social și istoric : în sensul acesta, orice literatură este într-adevăr, așa cum vrea Goldmann, exprimare printr-un individ a structurilor unui grup. Dar, dintr-un alt

[1] Pe vremea cînd vocabularul existențialist nu fusese încă inventat, Buffon spunea simplu : „Stilul este omul". Unii au nostalgia acestei simplități. Dar nu și noi : dacă termenii de astăzi sînt mai greoi, ei precizează ceea ce „stilul elegant" lăsa neclar.

punct de vedere, literatura exprimă de asemenea, prin folosirea unor imagini şi mituri, marile arhetipuri mentale pe care le studiază psihanaliza şi antropologia. Critica existenţială nu refuză nici una dintre aceste date, după cum nu respinge elementele biografice şi istorice furnizate de cercetarea tradiţională : ea este numai un alt mod de a le înţelege şi organiza. În loc să meargă de la interior spre exterior, de la degajarea semnificaţiilor autonome la inserţia lor în cadre obiective, în care ele se dizolvă, ea parcurge traseul invers : arată că literatura, ca şi existenţa pe care o manifestă, absoarbe şi reabsoarbe în ea evenimentele vieţii individuale şi colective (şi nu contrariul) ; arată totodată cum acestea sînt, ca să zicem aşa, digerate şi asimilate simbolic, pentru a constitui carnea şi urzeala operei. Într-un cuvînt, în loc să fie exteriorizare a unei interiorităţi, *înţelegerea critică este interiorizare a unei exteriorităţi* : însuşi actul Cogito-ului nu este nimic altceva, dar el este totul, sau mai exact, este condiţia şi temeiul.

2. VIAŢA ŞI OPERA SCRIITORULUI

Întrebarea care se pune aici este identică cu aceea pe care i-o puneam şi lui Lucien Goldmann, atunci cînd filozofia lui afirma : „există gîndire", iar noi îi replicam : „dar cine gîndeşte ?" sau, din perspectiva noastră, „cine cugetă ?" „Cogito-ul racinian", în care se găseşte, după părerea noastră, focarul central al tuturor semnificaţiilor ulterioare ale teatrului său tragic, este oare într-adevăr al lui Jean Racine ? În cazul acesta ar trebui, pentru a-i înţelege opera, să trecem prin toată densitatea biografiei, fragmentată aşa cum ne-o oferă istoria, iar sensul operei ar fi acela pe care l-am reconstrui reconstruind omul : vom vedea că aceasta este una din ispitele criticii existenţiale, ca şi ale criticii erudite. Va trebui să-i rezistăm : Cogito-ul cîrpit astfel numai din bucăţi exterioare n-ar mai fi, precum Inconştientul ipotetic al psihanaliştilor, decît o simplă conjectură. Oricum, ar fi vorba de o

descifrare nu atît literară, cît istorică : în literatură, opera trimite la autor, dar nu în calitatea lui de om în general, ci în aceea de autor al operei studiate. Ni se va spune că este vorba de una și aceeași existență și că un om nu are mai multe vieți. Adevărat. Și ceea ce J. Starobinski spune despre Rousseau este valabil pentru toți scriitorii : „Pe drept sau pe nedrept, Rousseau nu a consimțit să-și despartă gîndirea de individualitate, teoriile de destinul său personal. Trebuie să-l luăm așa cum e, în această fuziune și confuzie a existenței și a ideii" (*Jean-Jacques Rousseau,* Cuvînt înainte). Deoarece, așa cum arată analizele precedente, coerența expresivă a unei opere este totdeauna, prin coeziunea limbajului său, de ordin existențial, atunci se înțelege de la sine că sensul literar și sensul biografic coincid, că sînt, la un anumit nivel al creației, topite și contopite. Dar, dacă nu vrea să cadă într-un sincretism total, critica literară trebuie să știe cu precizie ce anume caută, să știe clar, în această lipsă de claritate, care îi este obiectul. Elementele interpretării, dacă putem spune așa, sînt mereu aceleași, dar important e felul în care sînt ele orientate și ordonate. Cînd Flaubert spunea : „Doamna Bovary sînt eu", trebuie să știm dacă e important s-o studiem pe doamna Bovary pentru a-l înțelege pe Flaubert-omul, sau să folosim cunoașterea lui Flaubert-omul pentru o înțelegere mai profundă a doamnei Bovary. În fapt, există bineînțeles un du-te-vino al reflecției, de la un pol la altul, dar trebuie să știm ce direcție fundamentală imprimăm cercetării ; mai exact, ce sens îi dăm. Pentru critica literară, răspunsul nu lasă, după părerea mea, nici o îndoială : *circuitul de înțelegere merge de la operă la autor pentru a se reîntoarce la operă, și nu de la autor la operă, pentru a se închide asupra autorului.* Să ne fie îngăduit să repetăm : există operă fără autor cunoscut dar fără opere cunoscute nu există autor. În această privință, înțelegerea critică este, din punct de vedere epistemologic, inversul înțelegerii istorice : *mai întîi* tragediile ; *după aceea Racine.* Există din punctul nostru de vedere un primat absolut al operei. Desigur, pentru a fi înțeleasă, aceasta trimite la o multitudine de semnificații (dintre care unele sînt biografice), pe care le mediază : dar acestea

produs." Pînă aici, nimic de zis. Dar Hahn adaugă : „Tema nu prezintă interes decît prin felul în care este legată de lumea reală, pe de o parte, iar pe de alta, prin felul în care este orientată pe proiect." Or, întreaga problemă (care pune în joc însăși esența literaturii și deci a criticii) este tocmai de a ști dacă modul în care o temă se leagă de lumea reală nu este unul și același lucru cu modul în care ea se inserează în viața și proiectul *autorului*. Otto Hahn, urmîndu-l nu atît pe Sartre cît o îndelungată tradiție a criticii franceze, pare să o afirme : astfel, spune el, „faunul acela bine ascuns care privește frumoasele naiade" nu poate fi înțeles, ca temă poetică, decît prin introducerea lui în viața lui Mallarmé, a cărui sexualitate a fost aceea a unui timid și a unui voaieur și al cărui erotism, puternic feminizat, va visa femei-păun, femei ce se mîngîie între ele etc. Cred că există aici o confuzie a celor două planuri, pe care critica trebuie să le deosebească, căci altfel obiectul ei dispare : acela al ancorării artei în realitate, și acela al realității artei însăși. Este evident faptul că imaginile lui Mallarmé nu sînt absoluturi apărute misterios nu se știe de unde, ca senzațiile filozofiei empiriste. În *geneza* ei, imaginea nu poate fi înțeleasă decît printr-o raportare la realitate, nu de tipul „reflectant-reflectat", ci de tip dialectic, ca proiectare simbolică care depășește contradicțiile personale. Putem oare să tragem de aici concluzia că *interesul*, adică, în definitiv, *valoarea* acestei imagini rezidă în modul în care se înscrie ea în proiectul autorului ? Ar însemna să uităm că lumea umană depășește cu mult proiectul individual, și că tocmai depășirea aceasta constituie *sensul imaginar*, care poate fi prelungit și recuperat de către ceilalți oameni. Fiindcă *sensul* imaginii Faunului se află în întregime în surplusul simbolic pe care îl prezintă în raport cu semnificația lui pentru Mallarmé ; el este în „supra semnificația" lui : astfel Faunul acesta care incarnează pentru autor erotismul timidității fascinate, va trezi într-un cititor obișnuit cu brațele primitoare și succesele ușoare un sentiment de *distanță de netrecut* : de exemplu aceea care, pentru Don Juan, desparte femeile cucerite atît de ușor de Femeia de negăsit, căutată în toate celelalte, dar pe veci inaccesibilă. Frumusețea temei mal-

larméene, valoarea ei (încă o dată ireductibilă la geneză) este de a fi depășit cauza ocazională, pentru a oferi oricărui om *o imagine semnificantă a propriei sale condiții*. De aceea singurul semn distinctiv al unei opere valoroase este faptul că ea propune o formă de experiență universalizabilă. Bineînțeles, critica trebuie să explicitezeze și să definească și sensul propriu-zis mallarméean al imaginii, dar cu condiția să vizeze prin el *toate sensurile umane* pe care le cheamă, pe care le trage după sine.

Dealtfel Otto Hahn însuși o spune foarte bine, chiar dacă în contradicție cu ceea ce tocmai afirmase: „Cititorul își toarnă experiența în edificiul formal al operei de artă... Și înțelegi tot atît de bine atunci cînd hrănești edificiul formal cu propria ta experiență, ca și atunci cînd l-ai hrănit cu experiențele reale ale autorului."

Dar atunci, iată-l pe J.-P. Richard repus dintr-o dată în toate drepturile de însuși criticul său, deoarece cercetarea lui are drept scop tocmai descrierea organicității interne a unei rețele de calități simbolice. Formula lui Hahn, care spune că „nici temele, nici organizarea imaginilor nu sînt descriptibile în afara mișcării reale care le-a produs", trebuie, așadar, corectată: nu sînt descriptibile în afara *mișcării imaginare* care le animă. Bineînțeles, o mișcare imaginară este și una reală, dar realitatea care o susține este înainte de toate, pentru fiecare cititor, *propria lui existență*. Desigur, îmbrățișînd mișcarea imaginară a operei, conștiința cititorului coincide *parțial* cu existența aceluia care a produs-o. De aceea înțelegerea temei include explicitarea sensului pe care-l avea pentru autor, sau, dacă vreți, regăsește geneza. Dar o temă nu are valoare decît în măsura în care înțelegerea este depășită de rezonanță, care induce o a doua zonă de înțelegere, *singura esențială*, în care experiența cititorului merge de la sine către sine, traversînd experiența autorului. Atunci cînd, așa cum se întîmplă adesea, raportul dintre universul imaginar al operei și proiectul real al autorului nu poate fi explicitat, înțelegerea esențială nu este cu nimic păgubită; vom da o dovadă prin absurd: atunci cînd nu se *știe* nimic sau aproape nimic despre autor, ca în cazul lui Shakespeare sau al lui

Corneille, scrierile lor nu *vorbesc* totuși mai puțin, și aceasta este vocea pe care critica încearcă s-o asculte. Numai că în cazul acesta totalizarea sensului pe care și-o propune ea este mai puțin complexă și mai puțin completă, în măsura în care lasă să-i scape un întreg ordin de semnificații. Voi spune, în limbajul propriu acestui eseu, că trimiterea la o biografie ca ansamblu de evenimente personale este *una dintre semnificațiile* operei, necesară (nu există operă fără autor), dar nu și suficientă pentru constituirea sensului global pe care îl căutăm, dat fiind că acesta necesită prezența și concursul activ al Celuilalt.

Dar nu trebuie din cauza aceasta să renunțăm atunci cînd se poate, la stabilirea unui raport inteligibil între scriitor și scrierile sale, raport pe care dealtfel, în ceea ce mă privește, l-am socotit totdeauna necesar. Pentru că eseul nostru se bazează în întregime pe convingerea că această coeziune internă a operelor este susținută de coerența existenței individuale și concrete (nu există alta) care se caută pe sine prin ele, e limpede că sensul literar și sensul biografic trebuie, așa cum am mai spus-o, să coincidă la un anumit nivel. Dar aici e aici, la ce nivel anume ? Aceasta e toată problema, nu numai teoretică, dar și practică, pentru că se răsfrînge și asupra tehnicii analizei literare. Trebuie s-o cercetăm mai îndeaproape. E ușor să spui ca Lanson că trebuie „să folosești biografiile ca să explici operele" ; dar *cum* ? Ar fi bine să ne amintim avertismentul, și azi valabil, lansat de Proust împotriva lui Sainte-Beuve și, de fapt, împotriva tentației majore a unei îndelungate tradiții a criticii franceze : „O carte este produsul altui eu decît acela pe care-l manifestăm în obiceiurile noastre, în societate, în vicii" (*Contra lui Sainte-Beuve*, Gallimard, col. „Idées", p. 157). Numai partizanii unei anumite istorii literare au impresia că pot rezolva ușor problema, crezînd că vor găsi sensul unei cărți în suma de detalii exterioare, biografice mai ales, care se ascund în ea : am văzut îndeajuns că un asemenea mod de folosire a „biografiei" este mijlocul cel mai sigur nu de a explica, ci de a asasina literatura (cf. pp. *97—99*), pentru că el ignoră o evidență fundamentală : atunci cînd se trece de la planul

realului la acela al imaginarului se produce o transformare și o restructurare radicală a sensului (cf. p. 85, nota 1). Or, dacă această coincidență dintre sensul biografic și sensul literar nu este niciodată dată de vreo relație de exterioritate, dacă o carte nu este traductibilă cuvînt cu cuvînt într-un limbaj obiectiv sau comensurabil faptelor și gesturilor autorului (este tocmai ceea ce vrea să spună Proust atunci cînd vorbește despre un „alt eu"), faptul acesta are o motivație rezumată perfect de Roland Barthes: el se explică prin existența unui „raport între autor în *totalitatea* lui și operă în *totalitatea* ei, un *raport al raporturilor*, o corespondență omologică și nu analogică" (*Eseuri*, p. 250). Într-un cuvînt, sensul literar și cel biografic coincid finalmente numai cu condiția să fie complet schimbată natura sensului biografic.

Critica tradițională face greșeala de a-și închipui că se poate ajunge la o înțelegere a operei punînd cap la cap apostilele și notițele, după cum crede că poate să interpreteze viața adunînd episoade și anecdote; sau, mai degrabă ea își imaginează că respectă adevărul unei vieți dacă refuză să o interpreteze. De aceea încerca Raymond Picard să „nu judece", să „nu tragă concluzii", să „nu reducă la o unitate", bineînțeles „artificială" cele mai mărunte fapte din biografia raciniană, sub pretext că Racine „nu a introdus în viața lui logica și luciditatea pe care le găsim în creația estetică" (cf. p. 104). Firește, între o biografie înțeleasă ca o simplă succesiune empirică de evenimente separate sau unite superficial, și o operă „logică" și „lucidă" nu există nici o măsură comună, nu poate fi concepută nici o comunicare, ci poate numai fi găsit, din cînd în cînd, un mic amănunt din viață care să arate timid cu degetul către un mic amănunt din operă. Așadar, în virtutea unuia și aceluiași principiu, critica tradițională se concentrează fie exclusiv asupra operei, negăsind un sens suficient în viață, fie numai asupra vieții, negăsind un sens suficient în operă. Principiul este absurd în ambele cazuri și nu face decît să paralizeze înțelegerea: el se bazează pe ideea că opera sau viața pot fi interpretate rămînînd pe terenul *faptelor* (de aici întreaga mitologie a „prudenței" și a „obiectivității", pe care am întîlnit-o în repetate

rînduri). Or, se ştie de la Freud încoace, deşi Picard şi mulţi dintre colegii săi o ignoră, că orice viaţă, pînă şi cea mai dezordonată, are o logică internă, chiar şi atunci cînd nu a existat „voinţa" expresă de aşa ceva (mereu mitologia „sensului voluntar" în viaţă ca şi în operă). Nu se poate spune că nu ar exista, în amîndouă cazurile, un sens voluntar : dar el este parţial şi superficial ; el nu întemeiază şi nici un acoperă totalitatea semnificativă a unei vieţi sau a unei opere, iar o viaţă sau o operă nu au sens decît ca totalităţi semnificative. Este absolut zadarnic să refuzăm precum pozitiviştii din şcoala „detaliului", să *totalizăm* mai ales sensul unei vieţi, pe motiv că nu se poate ajunge la un *total exact*. Trebuie schimbată însăşi concepţia despre om : dacă, aşa cum a arătat Sartre, realitatea umană este o „totalitate detotalizată", aceasta înseamnă că existenţa noastră este o permanentă mişcare de totalizare şi, în acelaşi timp, că această totalizare nu ajunge niciodată la un total. Fiecare moment al vieţii mele proiectează înaintea sau înapoia lui un anumit sens, care este orizontul lui mişcător şi de la care se poate constitui trecutul sau viitorul meu : or, sensul acesta care îmi permite să identific şi să unific viaţa aceasta ca fiind *a mea*, în dispersarea ei, nu poate totuşi să fie nici o clipă perceput sau formulat integral ; este *prezent*, fără să fie *aici*, în faţa mea. Nici una din acţiunile mele nu poate fi înţeleasă în afara acestui sens, fără ca el să fie totuşi dat vreodată în întregime în vreuna din acţiunile mele (cf. p. 239). Să renunţi la înţelegerea lui înseamnă să renunţi la înţelegerea unui om şi să laşi toate comportările sale, în ansamblu, ca nesemnificative ; dar nici nu poţi să ajungi la el aşa cum ajungi la o *realitate*. Realitatea unei vieţi este o suită de fapte şi gesturi discontinue şi parţial obscure, chiar şi pentru acela care le săvîrşeşte, pe scurt, o serie de semnificaţii deschise şi ambigue care nu formează un sens total decît în clipa morţii : fie cea momentană a survolării retrospective, cînd se face bilanţul existenţei, oprind-o arbitrar la un orizont provizoriu ; fie moartea adevărată care ne dă iremediabil semenului nostru şi în care oprirea este finală şi orizontul definitiv. Oricum, „sensul" unei vieţi pe care o trăiesc concret ca unificare implicită a

actelor mele este, din punct de vedere al cunoașterii teoretice, un posibil proiectat, de către mine sau de către un altul, *asupra* vieții mele, ale cărei evenimente joacă atunci rolul unui „analogon". Sensul oricărei vieți umane are deci, întocmai, existența unui *imaginar*. Numai în planul acesta îl poate descoperi o biografie inteligentă, sau pur și simplu inteligibilă, și niciodată în planul realității obiective.

Ar trebui să ne ferim să comitem aici greșeala grosolană de a confunda imaginarul cu fictivul sau iluzoriul. În această privință, iluzia este legată de un anumit raționalism : ca și sentimentul (cf. p. 182), imaginația este un mod de *a dezvălui* realul, nu de a-l *ascunde*. Și aceasta deoarece imaginarul nu se opune realului precum falsul adevărului, ci așa cum se opune virtualul actualului. Or, la nici un nivel existența nu este pentru om actualitate : nu este o înlănțuire de clipe, pline și izolate, legate cauzal precum fenomenele și, ca atare, aparținînd unui ordin de realitate care ține de explicația științifică. În măsura în care existența concretă este totdeauna deschisă, totdeauna la viitor, totdeauna de împlinit, ea se proiectează într-o existență imaginară în care *își oferă simbolic ceea ce-i lipsește, ca tematizare implicită a sensului acestei existențe* (cf. p. 145). Imaginarul nefiind decît modul prin care conștiința face prezente, prin anticipare sau amintire, obiectele care îi lipsesc pentru a-și împlini dorința, atunci sensul unei vieți, la rîndul său, nu este nimic altceva decît semnificația acestei plenitudini a lui a fi, a cărei lipsă perpetuă este existența. Totuși este esențial să înțelegem că plenitudinea aceasta nu ar putea fi desemnată decît printr-un limbaj simbolic, pentru că simbolul, departe de a fi eroare sau ocultare, e însuși *adevărul* vieții mele concrete. Lucru perfect înțeles de psihanaliza freudiană, atunci cînd utilizează viața imaginară ca *cifru* al existenței cotidiene : un anumit vis este cifrul prin care apare o anumită dorință secretă, care-mi orientează tot comportamentul ; descifrînd visul acesta, dezvălui „realitatea" dorinței și „adevăratul" sens al comportamentului meu. Nu trebuie totuși ca psihanaliza să fie victima propriului său limbaj și a raționalismului său subiacent : ea poate și trebuie să vorbească *ca și cum* activitatea psihanalis-

tului ar consta în depăşirea sensului simbolic, arătînd ce se găseşte *dedesubt* ; este vorba aici de o exigenţă de ordin practic şi terapeutic, care îl face pe pacient să devină conştient de sensul real al propriei sale conduite, pe care pînă atunci şi-l ascundea lui însuşi. Dar trebuie să înţelegem foarte bine că *sensul acesta real este la rîndul său un sens simbolic* şi că „sub" un simbol se găseşte un altul. A trece de la boală la sănătate mintală nu înseamnă cîtuşi de puţin că încetezi brusc să mai întreţii raporturi simbolice cu lumea şi că nu mai există decît relaţii raţionale : numai că, este înlocuită o anumită structurare afectivă care îl lăsa pe individ izolat, fără putere asupra lui însuşi, asupra celorlalţi sau asupra lumii, cu o investire emoţională conformă valorilor existenţei personale şi vieţii colective. În măsura în care psihanaliza existenţială, spre deosebire de cea clinică, nu intenţionează să „descifreze" un ansamblu sau altul de conduite practice (sexual sau de altă natură), pentru a substitui simbolismul „bun" celui „rău", ci vrea să elucideze totalitatea semnificativă a unei vieţi, adică, aşa cum am văzut, să articuleze această viaţă, în multiplele ei manifestări, ca realizare dinamică a unei anumite scheme imaginare, în măsura aceasta deci, nu există nici un limbaj al „realităţii" care ar putea înlocui în cele din urmă cifrul simbolic ; nu există nici un adevăr obiectiv care ar anula înţelegerea subiectivă a realului. „Dorinţa de a fi Dumnezeu", din care Sartre făcea proiectul fundamental al oricărui om, nu este decît un simbol al simbolurilor, care nu lasă să mai subziste nimic *dincoace* de constituirea simbolică a oricărui raport trăit. Atunci cînd psihanaliza existenţială pretinde că „descifrează" sensul unei vieţi, nu e nicidecum vorba de a traduce semnificaţiile simbolice într-un limbaj non-simbolic sau raţional [1], aşa cum pare a ambiţiona psihanaliza freudiană. Noţiunile pe care le utilizează filozofiile existenţei, „a fi", „a face", „a avea" nu sînt absolut deloc concepte univoce, precum conceptele ştiinţifice ; limbajul filozofic permite

[1] Bineînţeles, limbajul ştiinţific este, ca orice limbaj, simbolic. Dar simbolul logic este un semn univoc, supus unor reguli de transformare sigure, precise şi obiective. Cele două tipuri de simbolism sînt radical diferite.

o înțelegere mai profundă a concretului tocmai datorită faptului că aceste concepte păstrează suficientă ambiguitate pentru a explica existența umană, avînd în același timp destulă claritate pentru a permite o descriere articulată și inteligibilă. A analiza o existență înseamnă, așadar, întotdeauna, a transcrie un ordin de semnificații simbolice într-altul, fără ca expresia simbolică să fie vreodată depășită. Dacă analiza aceasta nu este inutilă și dacă progresul înțelegerii este posibil, aceasta se întîmplă tocmai pentru că *anumite limbaje* permit o integrare a sensurilor umane mai profundă și mai sistematică decît limbajul comun.

Visul sau dorința nu sînt literatură. Acolo unde un eveniment din copilărie, un accident traumatizant, pe care îl explică un anumit detaliu biografic, poate constitui „cheia" comportărilor mele, este absolut inutil, ca să nu spunem absurd, să căutăm asemenea „chei" pentru creația literară. (Și de aceea aplicarea psihanalizei clasice la înțelegerea operelor este, din principiu, restrînsă.) În măsura în care literatura este limbaj *total*, adică un limbaj care tinde să exprime totalitatea raporturilor umane cu ființa, cu lucrurile și cu oamenii, ea nu poate fi explicitată de limbajele acestea prin forța lucrurilor *parțiale*, care sînt diversele psihanalize clinice. Nici un detaliu biografic, nici o „trăsătură de caracter", nici unul din „faptele" acelea după care aleargă atîta cercetarea erudită, nu ar putea, ca atare, revela sensul unei opere : numai ansamblul unei vieți — conduită semnificantă — poate să fie pus într-un raport inteligibil cu ansamblul operei — expresie a acestei conduite. Căci, din punctul acesta de vedere, pentru un scriitor, sensul operei sale nu este nimic altceva decît sensul vieții sale, *așa cum și-l dă el sistematic în actul de a scrie*. Scriitorul este acela care, „aducîndu-și existența în stare de imaginar" (așa cum se spune că un metal este adus în stare de incandescență), transportînd-o în sînul limbajului, face să apară, pe fondul unei limbi comune, propria sa vorbire ca siglă a Eului său total. O dată în plus, Proust a surprins mai bine decît oricare altul demersul esențial al actului de a scrie : în timp ce scriitorul prost „nu-și vede propria-i gîn-

dire, invizibilă pentru el, mulţumindu-se cu aparenţa grosolană care o maschează fiecăruia dintre noi în orice clipă a vieţii", scriitorul adevărat este acela care refuză „expresiile gata făcute, pe care, dacă nu coborîm în liniştea profundă în care gîndirea *alege cuvintele care o vor reflecta în întregime*, ni le sugerează, atunci cînd vrem să vorbim despre un lucru, ceea ce vine în noi de la ceilalţi — şi nu de la cei mai buni — (*Contra lui Sainte-Beuve*, p. 365). Departe de a fi creatoare de miraje şi iluzii, scrierea autentică, care e mai întîi refuz al banalităţii ce ascunde omului adevărata lui condiţie (acesta este însuşi scopul „vorbăriei cotidiene", denunţată de Heidegger), se constituie ca *reflectare totală* a sensului fiinţei ; ea face să apară în urzeala discursului său sensul simbolic care obsedează veşnic existenţa scriitorului. Făcînd să comunice cît mai intim existenţă şi limbaj, literatura dă în cuvinte tocmai ceea ce face ca viaţa scriitorului să fie o lipsă : ea este *cifrul adevărului* despre om şi despre lume, aşa cum îi apare el. Dar cifrul acesta nu este niciodată, strict vorbind, „descifrabil", adică traductibil într-un limbaj care ar fi, în sfîrşit, „cel bun". Dacă acesta ar fi scopul secret al criticii, atunci mai bine să renunţăm la ea cît mai repede. Critica nu poate, în raportul său cu literatura, să tindă spre un grad mai înalt de *adevăr*, ci de *conştiinţă* şi de *explicitare*, dat fiind că orice limbaj, inclusiv acela al ei, nu rezolvă, ci, aşa cum bine spune Proust, reflectă misterul existenţei.

Deci, practic, viaţa şi opera unui scriitor îi apar criticului ca sisteme omologe de relaţii simbolice, constituite de aceeaşi dialectică existenţială, pe baza unei legături între imaginar şi real pe care am încercat s-o precizăm. Înţelegem acum mai bine ambivalenţa pe care o semnala Lanson, dubla posibilitate care solicită rînd pe rînd critica, de a folosi biografiile pentru explicarea operelor şi operele pentru explicarea biografiilor : în fapt, tot atîta sens se propagă de la operă spre viaţă ca şi de la viaţă spre operă, şi o critică cu adevărat sintetică poate trece în mod inteligibil de la un ordin de semnificaţii la celălalt. Teoretic, demersului critic îi este îngăduit să opereze în ambele direcţii, să meargă de la un sistem simbolic la altul, de vreme ce amîndouă sînt unite

printr-un raport de reciprocitate semnificativă.[1] În practică, dacă eseul de față privilegiază în mod absolut rețeaua simbolică care este opera, o face din două motive care nu țin absolut deloc de vreun fetișism „estetic", de vreun cult sacru al literaturii, întreținut de vestale burgheze: literatura este cea mai completă dezvăluire a existenței, nimic mai mult, nimic mai puțin. Există de aceea totdeauna o prioritate a operei asupra autorului. Mai întîi, dintr-o rațiune tehnică: o operă valabilă (prin însăși definiția ei) formează totdeauna în sine un ansamblu semnificativ, în timp ce accesul nostru la cele mai multe vieți este, dacă nu pur și simplu imposibil, cel puțin prea fragmentar pentru a permite o înțelegere sintetică riguroasă. Dar mai ales pentru că, dacă înțelegerea unei vieți și aceea a unei opere sînt omologe, ele nu sînt în schimb deloc analoge: prima are o dimensiune fundamental istorică, cea de a doua trans-istorică. A venit momentul să precizăm o distincție care ne-a orientat tot timpul ancheta și pe care o găsim fără îndoială cel mai clar exprimată la sfîrșitul romanului *Greața*, atunci cînd Roquentin înțelege să dea un sens vieții lui prin scriere: „Ar trebui să fac o carte: nu știu să fac nimic altceva. Dar nu una de istorie: istoria vorbește despre ceea ce a existat — niciodată un existent nu poate justifica existența altui existent. Greșeala mea era că voiam să-l reînvii pe domnul de Rollebon. Nu, alt soi de carte. Nu știu foarte bine de care — dar ar trebui să se ghicească, dincolo de cuvintele imprimate, dincolo de pagini, ceva ce nu există, ceva ce e mai presus de existență." Ni se pare ciudat să constatăm că în această privință existențialismul sartrian se întîlnește cu esențialismul proustian: „Materia cărților, substanța frazelor noastre trebuie să fie imaterială, nu luată ca atare din realitate, iar frazele și episoadele trebuie să fie făcute din substanța transparentă a celor mai bune clipe ale noastre, cînd sîntem în afara realității și a prezentului" (*Contra lui Sainte-Beuve*, p. 368).

[1] Este ceea ce a făcut Sartre în admirabilul său studiu despre *Saint Genet*, pe care-l vom studia în cel de-al doilea volum.

De fapt, trebuie să înţelegem din afirmaţiile acestea că orice comunicare istorică cu semenii noştri este redusă la jumătate în raport cu comunicarea literară, pentru că este amputată de orice reciprocitate. Criticul, ca şi istoricul, se găseşte în faţa unor texte, în faţa unor semne al căror sens încearcă să-l stabilească. Dar înţelegerea istorică nu-l implică deloc pe istoric în obiectul studiului său, sau se produce cel mult o coincidenţă parţială a subiectului şi a obiectului, proprie oricărei ştiinţe umane. Sensul istoric se află la capătul lucrărilor istoricului, la distanţă faţă de el, pierdut pentru totdeauna în contingenţa radicală a ceea ce „nu va fi văzut niciodată de două ori". Comunicarea se face în sens unic : de la istoric la semnele care-şi primesc de la el sensul, fără să-l desemneze la rîndul lor niciodată. Pot să aduc lămuriri asupra vieţii lui Cezar sau a epocii lui Carol cel Mare, fără ca elucidarea aceasta să-mi clarifice viaţa sau epoca în care trăiesc, sau poate doar foarte vag, fie cu titlul de „lecţie morală" de genul „nimic din ce e omenesc nu mi-e străin", fie cu titlul de simplu releu care conduce în mod indirect de la trecut la istoria contemporană, de-a lungul secolelor. Altfel spus, în înţelegerea istorică, contactul nostru cu aproapele, instituit sub formă cognitivă, rămîne o ipoteză în care sistemul semnelor va fi veşnic deschis ; contactul acesta e necesarmente fragmentar, chiar şi atunci cînd încearcă să dea un sens global parcelelor de sens. Or, chiar dacă încerc să unific viaţa şi opera lui Racine în mişcarea lor de totalizare simbolică, chiar dacă reuşesc să fac aceste două sisteme să comunice în mod satisfăcător, nu e mai puţin adevărat că nu mă voi identifica niciodată cu Racine tot atît de *imediat şi deplin* cum mă identific cu Hermione sau Pyrrhus. Şi aceasta deoarece sensul unei vieţi rămîne în mod ireductibil singular şi contingent, prizonier al distanţei istorice, în vreme ce sensul unei opere, şi ea strict situată cultural, geografic, sau lingvistic, este, de drept şi de fapt, fundamental universalizabil. Puterea aceasta de universalizare a fost cel mai bine explicată de Hugo, în celebra sa frază : „O ! smintit ce crezi că nu sînt însuţi tu !" Luată strict biografic, fraza este absurdă : Hugo nu este eu însumi. Nimic, sau aproape nimic din ceea ce se referă la individul

Hugo nu mă privește. Și totuși, în opera lui, Hugo este un *alter ego*. Scriitorul, spuneam noi, este un om care se găsește găsindu-și limbajul ; dar totodată el *ne* găsește și de aceea comunicarea literară, spre deosebire de cea istorică, se face în ambele sensuri.

De ce și cum devine *eul* scriitorului *tu*-ul cititorului, în comunicarea literară, lucru care nu se întîmplă niciodată în comunicarea istorică (și orice biografie este o formă de istorie) ? Camus nota în *Omul revoltat* că „în afara clipelor fugare de plenitudine" (și ne putem îndoi de existența unor asemenea clipe), „orice realitate este pentru ei [oameni] neîmplinită. Actele lor se pierd unele într-altele...". Invers, „efortul marii literaturi pare a fi de a crea universuri închise sau tipuri umane desăvîrșite". Într-adevăr, despre orice creație literară autentică se poate spune ceea ce spunea Camus despre roman : „Ce este romanul, dacă nu acel univers în care acțiunea își găsește forma, în care cuvintele ultime sînt rostite, ființele în sfîrșit unite și în care orice viață ia chipul destinului". Această închidere a operei nu-i contrazice deschiderea, pe care eu am considerat-o totdeauna, ca și Roland Barthes, o exigență de prim ordin. Dimpotrivă, voi spune chiar că o întemeiază. Pentru că aici deschiderea, sau dacă vreți ambiguitatea, este de cu totul alt ordin decît deschiderea și ambiguitatea istorică. Pentru istorie deschiderea este o lipsă, ambiguitatea o privare de sens : „datele" unei istorii personale sau colective nu vor „vorbi" niciodată îndeajuns pentru ca sensul imaginar prin care istoricul le unifică să devină un sens necesar. În artă, dimpotrivă, deschiderea și ambiguitatea atestă un surplus de sens : există în operă prea mult sens pentru ca o abordare să poată vreodată să-l cuprindă. Barthes o spune foarte bine în recenta lui lucrare : „O operă este «eternă» nu pentru că ar impune un sens unic unor oameni diferiți, ci pentru că sugerează sensuri diferite unui om unic, care vorbește mereu aceeași limbă simbolică de-a lungul mai multor epoci : opera propune, omul dispune" (*Critică și Adevăr*, 1966, pp. 51—52). Or, pentru ca opera să propună, sau pentru ca pur și simplu o operă să existe, trebuie, așa cum a arătat foarte bine Proust, și, înaintea lui, Mallarmé, să se fi pro-

dus o *metamorfoză a limbajului*, să se fi trecut de la limbajul „sărac" al banalităţii la limbajul „bogat" al literaturii. Camus a simţit perfect că este vorba de o trecere de la *contingenţă la necesitate*. Deschiderea operei coincide în mod foarte exact cu închiderea limbajului său, adică cu totalizarea lui. Aventura „frumoasă şi dură ca oţelul" pe care o visează personajul lui Sartre, Roquentin, „picăturile de lumină împietrite" despre care vorbeşte Proust, iată metafore ce exprimă aceeaşi esenţă literară. Mă identific cu Hermione şi cu Pyrrhus, dar nu cu Racine, pentru că autorul a reuşit să transceadă prin creaţia imaginară ceea ce era necesarmente neîmplinit în existenţa lui : a constituit opera ca sens complet care-i lipsea propriei sale vieţi ; opera lui este contingenţa depăşită în necesitate ; este viaţa lui şi, în plus, ceea ce-i lipsea ; sau, după formula lui Camus, viaţa „luînd chipul destinului" sau, aşa cum mi-ar plăcea mie să spun, *luînd chipul simbolului*. Şi aceasta deoarece necesitate nu înseamnă aici necesitate a conceptului ; „cuvîntul ultim" nu este un răspuns univoc şi clar : iată ce voiam să spun atunci cînd scriam (p. 137) că în literatură orice răspuns devine întrebare şi orice întrebare răspuns. Necesitatea este în întregime de *ordin expresiv*, ea se află numai în profunzimea experienţei indusă din organizarea formelor semnificante : orice limbă simbolică *strictă*, adică aceea care se închide asupra propriei sale reţele de semnificaţie şi care se oferă ca *univers* imaginar, uneşte şi reuneşte în ea mituri personale şi arhetipuri colective ; spune în acelaşi timp totul despre un om şi despre toţi oamenii. Cifrul inventat de un scriitor pentru a-şi exprima *total* existenţa se raportează necesarmente şi la existenţa mea, este şi cifrul ei. Imaginarul devine astfel vehiculul unei trans-istorii, în care eul real al cititorului se găseşte regăsind, prin limbajul operei, eul simbolic al autorului. „Dacă vrem să înţelegem eul acela, nu o putem face decît încercînd să-l creăm din nou în noi înşine, în adîncul nostru" (*Contra* lui Sainte-Beuve, p. 157). Din acest moment, critica nu cunoaşte altă cale decît aceea indicată de Proust. Prin însăşi natura comunicării literare, analiza critică este o *analiză imanentă operei*, cu condiţia să se înţeleagă că imanenţa aceasta, în ace-

laşi timp şi indisolubil închidere şi deschidere, este dialectizarea unei multiplicităţi de raporturi transcendente, totalizate în unitatea unei vorbiri simbolice, fixată pentru totdeauna şi pentru totdeauna disponibilă. [1]

3. COGITO-UL CRITICULUI

Dacă unitatea teatrului racinian ne trimite la aceea a Cogito-ului racinian şi dacă, aşa cum rezultă din analizele precedente, acesta nu poate fi atins decît în şi prin teatrul lui Racine, atunci ajungem din nou la prima noastră întrebare: Cogito-ul racinian, nefiind al lui Jean Racine, este oare al personajelor sale? Ar însemna să uităm că Hermione, Oreste sau Pyrrhus nu sînt nişte existenţi reali: singurul Cogito care se manifestă în ei este acela al lui Racine care scrie, al actorului care joacă şi al cititorului care citeşte *Andromaque*. E uşor să vorbim de „psihanaliză existenţială", însă *a cui* psihanaliză, *cine o face, de ce* şi *cum?* Iată care sînt elementele răspunsului pe care, în ceea ce ne priveşte, vom încerca să-l dăm pe plan teoretic. Mai întîi, singurul Cogito pe care critica îl poate cunoaşte este acela al *criticului pe cale de a reflecta asupra teatrului lui Racine*, adică *de a-l reflecta*. Dacă, aşa cum arată analizele precedente (p. 226) opera capătă consistenţă prin unificarea sin-

[1] Unora analiza aceasta li se va părea „complicată". Dimpotrivă, eu cred că nu este îndeajuns. Numai anumiţi profesori de literatură îşi mai pot închipui că problemele literaturii sînt simple. Atunci cînd Raymond Picard are impresia că-şi bate joc de rătăcirile noilor critici, care consideră opera literară „o colecţie de semne a căror semnificaţie se află undeva", nu pare nici măcar a bănui că semnificaţia este totdeauna „altundeva" decît în semn, de vreme ce ea este raportare la un obiect vizat prin semn; iar cînd spune, tot atît de ironic, că: „bineînţeles, acest *altundeva* se găseşte chiar în centrul operei, de vreme ce constituie însăşi raţiunea ei de a fi" (p. 114) defineşte, în ignoranţa lui, însuşi procesul de interiorizare a exteriorităţii, care constituie esenţa oricărei percepţii subiective a realului. Acest *aici* al operei, ca tip particular de „interioritate", nu este decît un anumit mod imaginar de a desemna şi organiza aceşti *altundeva*.

tetică, în inima propriei mele temporalităţi, a experienţelor discontinue prin care ea ni se prezintă într-o succesiune de profiluri, atunci este foarte adevărat, cum spune cu amărăciune Raymond Picard, că „opera nu mai este în operă" (*Noua critică*, p. 114); să adăugăm, parodiindu-l pe Sertorius al lui Corneille: „ea este în întregime acolo unde sînt eu". Ceea ce, bineînţeles, nu înseamnă cîtuşi de puţin că „inventez" opera, ci că ea *se constituie*, literalmente, prin mine. Dealtfel, opera nu a fost niciodată „în" operă decît în închipuirea unui realism naiv. Pe plan perceptiv mai întîi, dacă opera ca obiect estetic există într-adevăr în afara conştiinţei, ca tablou sau carte, ea nu are totuşi sens, ca oricare alt lucru, decît printr-o şi pentru o conştiinţă: în această privinţă conştiinţa criticului, ca orice altă conştiinţă care percepe, constituie sensul pe măsură ce îl descoperă. Albastrul, verdele, roşul acesta formează o structură colorată numai prin privirea mea, iar cerneala uscată de pe pagini se transformă în versuri ale lui Racine numai prin lectura mea. Mai mult chiar: opera de artă este un imaginar; materialitatea ei nu este decît analogonul unui sens care o depăşeşte. Structura colorată nu devine bunavestire sau răstignirea, stratul acesta de vopsea uscată nu arată speranţa sau durerea decît în măsura în care o privire umană îşi proiectează în ele posibilele şi transcede materialitatea lor brută. Sensul tabloului este totdeauna suspendat pe tablou, adică dincolo de el şi niciodată „în" el. Sensul textului lui Racine nu este „în" textul lui Racine: el nu este decît rezonanţa, prelungirea, ecoul infinit, pe toate planurile, de la cel mai imediat la cel mai subtil şi mai îndepărtat, al experienţei umane care se propagă printr-un limbaj. Orice ar face, criticul este deci un *revelator* al operei, în sensul plin al termenului: nu există operă decît prin el (lucru pe care scriitorii contemporani l-au înţeles foarte bine şi de aceea vor să-i dea în mod explicit cititorului rolul creator pe care, oricum, îl are). Nimic mai zadarnic decît iluzia întreţinută de criticii speriaţi şi de propria lor umbră, care doresc să „se şteargă în

fața unui text care nu i-a așteptat pe ei pentru a exista"[1]: dispariție care, epistemologic, este o prostie, iar moral — o lașitate. Este imposibil să-l iei pe Racine și operele lui drept entități existente în sine și care ar trebui lipite unele de altele printr-o metodă care s-ar elimina pînă la urmă pe sine, pentru a lăsa semnificațiile obiective să existe în toată puritatea lor. Singura realitate este conștiința criticului (și a istoricului, dealtfel), care vizează, prin totalizarea propriei sale experiențe în domeniul textelor și al reprezentării scenice, o totalitate semnificativă pe care nu o percepe decît fragmentar, la nivele de înțelegere și pătrundere variabile.[2] Cu alte cuvinte, criticul nu poate articula diversele sensuri ale teatrului lui Racine, atunci cînd încearcă să reconstituie mișcarea intimă a acestui teatru, decît dezvăluind, printr-o întoarcere reflexivă asupra lui însuși, principiul unificator al experienței sale proprii și multiple în materie de teatru racinian: tot ce știe, tot ce simte, tot ce descoperă, tot ce ascunde în cursul cercetării sale perseverente și pasionate. În mod foarte exact, Cogito-ul racinian care trebuie dezvăluit pentru a putea surprinde coerența profundă a teatrului lui Racine, este Cogito-ul criticului care își însușește tipul de existență manifestat și comunicat prin relațiile trăite de personajele lui Racine, relații resimțite, reluate, *reflectate* de către conștiința criticului.

Să nu ne mai fie așadar teamă să afirmăm că psihanaliza operei raciniene este *psihanaliza psihanalistului*. (Ceea ce este adevărat într-o oarecare măsură și pentru descifrarea

---

[1] Extras dintr-o scrisoare către ziarul *Le Monde* (13 noiembrie 1965). André Suarès avea aceeași dorință: „Oricum ai face, ajungi la aceeași concluzie: trebuie, înainte de toate, să dispari. Pentru a face o operă valoroasă, aceeași lege guvernează talentul criticului și geniul poetului tragic: prima cerință este să te retragi din tine însuți și să faci loc obiectului". Ca și cum teatrul lui Racine nu ar fi cea mai concretă prezență a ființei sale în operă! Aceeași lege guvernează într-adevăr talentul criticului și geniul poetului: înainte de toate trebuie să existe.

[2] Aceste nivele diferă nu numai după *modul* lor de percepție, adică durata proprie conștiinței (cf. p. 111), dar și după *bogăția* percepției, adică inteligența și cultura personală, care servesc drept indice de refracție. Dacă criticul este „revelatorul" operei, aceasta se revelă cu atît mai mult și mai bine cu cît revelatorul este mai puternic.

freudiană, dat fiind că orice descifrare a omului, oricît de obiectivă s-ar vrea, nu poate să nu trimită la subiectivitatea care o întreprinde, și nici să nu fie, după formula lui Barthes, un „test de proiecție"). Această situație de nedepășit explică de ce nici o critică nu ar putea să revendice, așa cum spuneam anterior, un tip obiectiv de adevăr. Dar nici nu se poate reveni la nu știu ce adevăr „subiectiv" și inefabil. Critica nu este un titirez care se învîrtește în jurul lui însuși. Dacă opera de artă nu este, conform postulatului nostru, decît un mod particular de apariție a aproapelui, iată atunci ce vor să spună analizele precedente : „sensul" unei opere, ca și „sensul" unei conduite, nu este decît unificarea sintetică de către propria mea conștiință a manifestărilor Celuilalt, pe fondul unei intersubiectivități comune. Conștiința Celuilalt nu-mi este dată ca atare niciodată și totuși pot să-mi cunosc aproapele : comunicarea literară nu este nici mai bună nici mai rea decît această comunicare generală, al cărei caz particular este. Dacă nu este niciodată deplină (nu există nici fuziune, nici identificare cu Celălalt), ea admite totuși grade de pătrundere și de adevăr, în funcție de calitatea adeziunii, dispoziției și deschiderii mele. Relații ale universului racinian, spuneam noi, *reflectate* de conștiința criticului : să adăugăm că este vorba de o conștiință atentă și *înarmată*. În măsura în care Cogito-ul criticului dispune într-un anume moment de o posibilitate de auto-elucidare mai completă decît în altul, în măsura în care există o istorie și, mai ales, o istorie a gîndirii, există un progres și în luarea de conștiință de sine și de altul, sau, dacă vreți, o clarificare progresivă a relațiilor fundamentale ale existenței de către o reflecție filosofică ajunsă la un grad mai înalt de maturitate și de precizie.

Unificarea sintetică a teatrului lui Racine de către conștiința criticului nu este așadar deloc gratuită : ea nu conduce la un adevăr de tip obiectiv (nimeni nu „cercetează trupul și sufletul" și nu poate pretinde să cunoască adevărul despre Celălalt, așa cum cunoaște fizicianul adevărul despre molecule și atomi), dar ea oferă ceea ce Merleau-Ponty numea cu o expresie fericită o *cuprindere concretă*, adică o po-

sibilitate de verificare limitată și pragmatică printr-un contact mereu nou cu obiectul. Test de proiecție, desigur: totuși, în măsura în care el permite să se proiecteze cu precizie o rețea semnificativă care nu integrează pur și simplu cea mai mare „cantitate" de sens, ci îl *integrează calitativ, în mod inteligibil* [1], eu pot să verific validitatea concretă a dialecticii raciniene pe care o constitui împotriva ansamblului de semnificații diferite și divergente, puse în lumină de cercetările pozitive. Este imposibil, totuși, să acceptăm optimismul cartezian al lui Sartre, care face din această „verificare" o „evidență". Amintim textul citat mai sus (p. 115): subiectivitatea criticului servește drept „revelator" obiectivității operei. „Conjectura, adevărată sau falsă, servește la descifrare. Adevărată, ea este umplută de evidență; falsă, se șterge, indicînd alte direcții." Spre deosebire de matematică, în critică nici un obiect nu vine să „umple" o evidență; el nu oferă niciodată conștiinței o esență translucidă în care „lucrul însuși" s-ar prezenta integral. „Evidența" rămîne totdeauna evidență *a cuiva* (în timp ce este evident pentru toată lumea, adică pentru nimeni, că 2 + 2 = 4) și ceea ce este evident pentru Sartre nu mai este absolut deloc evident pentru altcineva. [2] Întîlnirea fericită dintre un bun „revelator" subiectiv și existența obiectului său nu dă niciodată un adevăr imuabil, un Racine sau un Mallarmé „definitiv". La jumătatea drumului între evidență și arbitrar, adevărul criticii, ca și acela al filozofiei, *nu încetează niciodată să se*

[1] În această privință poziția mea este deci exact opusă aceleia a lui Barthes, atunci cînd vorbește de „a integra (în sensul matematic al cuvîntului) cea mai mare cantitate posibilă de limbaj proustian" (*Eseuri*, p. 255). „Integrarea" sensului literar nu poate fi niciodată de tipul acesta.

[2] *Vide infra*, p. 116. Există rațiuni precise pentru această situație de fapt. Dacă opera este într-adevăr un mod de apariție a Aproapelui, nu există, pe de o parte, niciodată o cunoaștere evidentă a Celuilalt (nu există decît evidență a sinelui pentru sine și, în sensul acesta, evidența matematică are drept corelativ un obiect ideal, construit de conștiință); pe de altă parte, cunoașterea Aproapelui mă angajează în întregime, în ființa și în valorile mele: judecata mea mă judecă. De aceea în critică evidența nu poate fi despărțită de persoană, așa cum se întîmplă în științe.

caute : parţial (aderînd totdeauna la o subiectivitate, el rămîne o perspectivă), ajunge totuşi la realitate, pe care o atinge fără să o poată totuşi etala sub privirea lui ; el oferă o imagine mai mult sau mai puţin exactă, mai mult sau mai puţin corectă a lumii de semnificaţii spre care tinde, fără să ajungă niciodată să o epuizeze. Această surprindere a unui absolut-relativ este de tipul adevărului perceptiv şi, de fapt, epistemologic, critica se prezintă ca o percepere de tip particular a Aproapelui. Perceperea aceasta, pe care am numit-o „psihanaliză existenţială" (pp. 224—225) trebuie studiată mai îndeaproape şi trebuie să răspundem mai precis propriilor noastre întrebări.

1. *A cui* psihanaliză ? Psihanaliză a *operei,* şi nu a *omului,* a unei existenţe imaginare, şi nu a unei *vieţi* reale. Există, din raţiuni pe care le-am examinat la paginile 235—236, un primat ontologic al operei asupra autorului, deşi înţelegerea operei trebuie să treacă de fiecare dată cînd este posibil prin natura raportului ei cu autorul şi să o integreze întrucîtva în totalitatea sensului ei. Este rezolvată astfel dubla obiecţie pe care Raymond Picard o făcea pe bună dreptate abordării psihanalitice : aceea de a sacrifica specificitatea structurilor literare şi de a o face în folosul reconstruirii aleatorii a unei entităţi psihice dispărute de mai multe secole şi despre care, cel mai adesea, nu ştim aproape nimic. Departe de a fi sacrificate, structurile literare constituie însuşi obiectul analizei, în măsura în care coerenţa lor exprimă o anumită viziune asupra lumii, adică un anumit tip de relaţii existenţiale.

2. *Cine* psihanalizează ? Un critic, el însuşi situat afectiv şi istoric în existenţă, ceea ce asigură şi în acelaşi timp limitează comunicaţia dintre cititor şi operă. Singurul temei posibil al permanenţei artei este trans-istoricitatea structurilor existenţiale. În măsura în care Eu este şi Celălalt, omul anului 1966 mai poate încă să priceapă sensul uman al picturilor de la Lascaux sau să regăsească Cogito-ul racinian. Dar dacă legea perceptivă, potrivit căreia orice revelare a rea-

lului este și o disimulare, se aplică scriitorului și justifică critica — activitate de explicitare — legea aceasta se aplică, bineînțeles, și criticului : privirea lui nu vine de undeva din afară, și nici analiza lui nu e atemporală. El abordează opera din punctul său de vedere, situat în spațiu și timp, pe baza unei angajări personale. Limbajul comun spune foarte bine că o persoană este „bine" sau „rău" plasată pentru a ști ceva. La fel, poți fi bine sau rău plasat, din punct de vedere istoric, pentru a aprecia o operă. Momentele istoriei nu sînt echivalente, după cum nu sînt nici perspectivele spațiului. Nu este deci o întîmplare că o inteligență pătrunzătoare ca aceea a lui Voltaire a fost opacă la teatrul lui Corneille : și nici simplă coincidență faptul că poeții Pleiadei, uitați timp de două secole, au ieșit din nou la lumină odată cu romantismul. Există simpatii istorice așa cum există afinități individuale. Anumite perioade comunică spontan ; altele pierd orice legătură între ele și se ignoră. Istoricitatea criticii face ca de fiecare dată cînd descoperă un orizont, să ascundă un altul. Ea îți permite să vezi în măsura în care te orbește. Degeaba am căuta o epocă comensurabilă tuturor celorlalte. Nici o psihanaliză nu este inocentă, nici una nu este completă : fiecare promite exact în măsura în care compromite.

3. *De ce* psihanaliză ? Am explicat că poziția criticului față de obiectul său este exact aceeași cu a psihanalistului față de subiectul său (p. 224). Trebuie să tragem toate consecințele acestui fapt. De vreme ce criticul trebuie să elucideze cu mijloace noi un sens care, din principiu, nu este în aceeași măsură *elucidabil* pentru scriitor (pp. 90—91 și 224) și dealtfel nici pentru toate epocile ; de vreme ce criticul are sarcina „să facă să vorbească" discursul acesta care este literatura, — departe de a se limita la rezumarea intențiilor și procedeelor conștiente ale scriitorului, el va fi adesea pus în situația de *a face opera să spună exact contrariul a ceea ce ne spune autorul ei.* În *Ce este literatura ?* Sartre a avut perfectă dreptate să arate că „dacă este adevărat că esența operei literare este libertatea care se descoperă și care vrea să

fie apel total către libertatea celorlalți oameni, tot atît de adevărat este și faptul că diferitele forme de oprimare, nelăsîndu-i pe oameni să vadă că sînt liberi, au ascuns autorilor în întregime sau în bună măsură această esență (p. 189). Dacă libertatea scriitorului, ca și aceea a oricărui om, este libertate în situație și alienată chiar de către situație, literatura este *alienată* „atunci cînd nu ajunge la conștiința explicită a autonomiei sale și cînd se supune puterilor temporale sau unei ideologii" și *abstractă* „cînd nu a dobîndit încă o cunoaștere deplină a esenței sale" (p. 190). Altfel spus, dacă literatura își creează, în fiecare epocă și cu fiecare scriitor, propriul ei mit, sarcina criticii va fi, în bună măsură, *de a demistifica*. Ceea ce nu înseamnă deloc că valoarea literaturii ar fi diminuată : revelînd alienarea scriitorului, criticul arată totdeauna și *modul în care opera o depășește* (depășire care este cel mai important semn al marilor creații) ; „concretizînd" cunoașterea „abstractă" pe care o literatură o are despre sine, nu se diminuează cu nimic, dimpotrivă, se adaugă la plenitudinea sensului ei. În această privință, nu mă tem să afirm că scopul psihanalizei literare este *de a vindeca întrucîtva literatura*, în măsura în care orice cură psihanalitică, eliberîndu-l pe om de miturile personale în care se închide, îl redă lui însuși. Ideea aceasta îi va face să scrîșnească din dinți pe cei care iubesc o literatură descărnată, pură și nemișcată pentru veșnicie, îmbălsămată în manuale : dragostea lor e numai o perversiune idealistă, o ciudată necrofilie care îi leagă de mumii.

După cum sensul global al unei vieți, așa cum apare el altuia, poate să fie exact inversul semnificației date voluntar fiecărui act, tot așa sensul unei opere literare este adesea opus scopurilor explicite ale autorului. Se știe că opera lui Rousseau, politic moderată, sau cea a lui Balzac, fățiș conservatoare, au, în contextul lor istoric, un sens revoluționar. Așa cum am încercat să arăt eu însumi, piesele lui Corneille, care *vor* să proclame triumful unei libertăți eroice, sînt, *de fapt*, istoria amănunțită a eșecului ei. Și dacă mi se va obiecta că exemplul acesta aduce a erezie, îmi voi găsi un aliat neașteptat chiar în persoana lui Raymond Picard,

pe care numai de îndrăzneli profanatoare nu-l putem suspecta ; căci el procedează tot așa, dar în legătură cu Racine, atunci cînd ne spune că „a fost o greșeală să se pună în opoziție neputința Phèdrei cu faptul că e conștientă de responsabilitatea ei. De drept, ea nu e neputincioasă. Se crede o victimă a răzbunărilor cerești, dar zeii nu sînt altceva decît personificarea limitelor noastre ; iar Phèdre știe că revendicarea libertății este infinită... ea este un martor al libertății" (*Racine*, Pléiade, I, pp. 742—743), Picard ne propune exact modelul unei psihanalize existențiale : Phèdre „crede" că este o victimă a răzbunărilor cerești, iar criticul psihanalist demistifică această *falsă conștiință :* zeii nu sînt altceva decît personificarea limitelor noastre (observați acest „nu e decît" atît de îndrăgit de psihanalist, un fel de etichetă cu marca fabricii). Dar această falsă conștiință este numai o formă de rea credință sau, dacă vreți, de rea conștiință : Phèdre știe că revendicarea libertății este infinită ; faimoasa ei „neputință" nu este decît o conduită de renunțare. Așa-zisa tragedie a fatalității, în care s-a văzut un jansenism, este de fapt o mărturie în favoarea libertății și „există în piesa aceasta mult mai mult umanism decît creștinism" (p. 743). Analiza aceasta absolut sartriană mi se pare convingătoare, și Picard are perfectă dreptate în privința lui Racine, dar *împotriva* lui Racine, pentru că nu încape nici o îndoială că autorul gîndea la fel ca personajul său : în Prefață, el ne-o prezintă explicit pe Phèdre „împinsă de destinul ei și de mînia zeilor" într-o pasiune nelegitimă și, spune el, „crima ei este mai degrabă o pedeapsă a zeilor decît o acțiune a voinței sale". Nici că s-ar putea spune mai clar. Racine, ca și Phèdre, credea în zei și în Destin ; de la *Thébaïde* la *Athalie*, întreaga operă ni-l arată pe om strivit de sînge, ereditate, istorie, într-un cuvînt de zeii care se vor numi pînă la urmă Dumnezeu și sub care libertatea umană tremură ca o flăcăruie într-o zi de furtună. Dar Racine se înșeală și ne înșeală : „De drept, Phèdre nu e neputincioasă". Racine, ca și Phèdre, depune fără să vrea mărturie în favoarea libertății. Și atunci apare Picard

şi-l demistifică : îl face să-şi dea pe faţă *adevărul*, ocultat de alienarea lui istorică şi de trei secole de comentarii opacizante. Pe scurt, Picard îşi asumă pe deplin responsabilitatea lui de critic : angajat, compromis el însuşi total de sensul pe care-l descoperă, ne arată că teatrul racinian, spre marea lui glorie, *vrea să spună* exact contrariul a ceea ce *spune* ; prin aceasta, criticul se contrazice, dar îl psihanalizează şi îl vindecă pe Racine. [1]

4. Psihanaliză, *cum ?* Bineînţeles, cînd vorbim aici de „psihanaliză" şi de „vindecare", folosim expresii metaforice, menite să sugereze paralelismul anumitor demersuri, şi nu identitatea mijloacelor şi a scopurilor. Există într-adevăr un paralelism al demersurilor, în măsura în care, ca şi psihanaliza, critica îşi propune un anume tip de cunoaştere a Aproapelui (prin unitatea profundă de intenţie care reuneşte manifestări multiple şi divergente) ; şi de asemenea, în măsura în care amîndouă presupun nu o atitudine de detaşare faţă de obiect, precum aceea a fizicianului sau a chimistului, ci de simpatie avizată (psihanalistul este implicat radical în psihanaliza sa, iar criticul în interpretare). Dar scopurile nu pot fi identice, pentru că scriitorii nu sînt nişte bolnavi — sau dacă sînt, ei suferă de un rău de a fi, inseparabil de condiţia noastră şi incurabil ; apoi, pentru că un critic are de-a face cu opere şi nu cu oameni, sau, mai exact, dacă îl vizează pe om, e vorba numai de acela care e prezent în operele, şi nu în gesturile sau faptele lui. Rezultă de aici o diferenţă totală de mijloace : în timp ce analistul îşi poate determina pacienţii să tărîncănească pe canapeaua sa luni sau chiar ani de-a rîndul, criticul, cel mai

[1] Veţi aprecia la justa valoare scrisoarea din *Le Monde* (13 noiembrie 1965) în care Ed. Guitton îl atacă în termenii următori pe vinovatul Pingaud : „Îl trimitem aşadar la introducerile ediţiei Pléiade : va vedea ce crede un spirit informat şi perspicace, care nu are nici un fel de ambiţie ideologică, că este necesar să spună pentru a-l pregăti pe eventualul cititor la o lectură a lui Racine". Exemplul nu e cel mai indicat. Din păcate, ca să nu ai nici un fel de ideologie ar trebui *să nu gîndeşti absolut deloc*. Să-i recunoaştem totuşi lui Guitton, care doreşte „să se şteargă în faţa textelor", că nu e departe de reuşită.

adesea, trebuie să înțeleagă „inflexiunile unor voci iubite, care au tăcut de mult". Chiar și atunci cînd studiază autori în viață sau cînd, în cel mai fericit dintre cazuri, trăiește chiar în intimitatea lor, ca Sartre cu Genet, faptul acesta poate cel mult consolida poziția criticului, dar nu i-o schimbă defel : sensul literar pe care îl caută nu i se revelă decît prin semnele scrise ; el nu există propriu-zis decît la nivelul scrierii, în măsura în care aceasta e însuflețită de o lectură. Ceea ce înseamnă că elaborarea critică a „sensului" nu poate fi niciodată tot atît de ușor verificabilă, în rezultatele ei, precum aceea psihanalitică. Și mai înseamnă că ea nu poate fi niciodată tot atît de complexă, pentru că se exercită pe sisteme expresive limitate, date odată pentru totdeauna, invarianți elaborați în afara oricărei sugestii a anchetatorului. În vreme ce medicul colaborează cu pacientul, deci cu o libertate vie, care se modifică grație acestui contact trăit, criticul comunică prin semnele scrise cu o libertate încremenită, sau cel puțin prizonieră, cu care și asupra căreia nu poate să facă nimic. În consecință, criticul poate revendica o *convingere*, dar nu poate pretinde în mod legitim la o *certitudine*. Analistul poate să învingă rezistențele celuilalt, printr-un proces de elucidare elaborat în comun, pentru a-l face să ajungă la o conștiință deplină ; dar *rezistă* pe veci, în ceea ce am numit ambiguitatea de nedepășit a operei literare, o libertate care nu poate fi atinsă și care nu intră în joc. Creației artistice îi este așadar propriu un mod de a se eschiva, care face ca descifrarea ei să fie totdeauna conjecturală. În această privință Roland Barthes are dreptate să sublinieze ceea ce el numește caracterul „mișcat" (ca al unei fotografii nereușite), sau „decepționat" al sensului literar, chiar și atunci cînd acesta pare evident.

În același timp, criticul are un imens avantaj asupra psihanalistului : are de-a face cu subiecți care îi oferă în operele lor, *deja dată* în stare latentă, însăși analiza pe care el se străduiește s-o facă. În timp ce expresia conștiinței bolnave sau cotidiene se pierde în fantasme sau se risipește într-o simplă vorbărie, fantasme și vorbărie cărora interpretul trebuie să le confere din afară unitatea semnificantă pe care ele

o refuză, expresia literară reprezintă cel mai înalt grad de conştiinţă pe care omul o poate avea despre propria sa condiţie : şi chiar dacă această conştiinţă este parţial alienată, marea operă depăşeşte totdeauna alienarea spre o dezvăluire radicală a realităţii umane. Banalitatea sau boala, iată tragedia sensului care fuge de sine însuşi ; literatura este epifania sensului care se găseşte pe sine, ceea ce face ca sarcina criticului să fie în acelaşi timp complicată şi simplificată. Complicată, pentru că plenitudinea sensului pe care el ar vrea să-l elibereze îi depăşeşte întotdeauna posibilităţile. Simplificată, pentru că sinteza sensului a fost deja făcută. Se cuvine să insistăm asupra acestui aspect metodologic al „psihanalizei existenţiale". Nu este deloc vorba de a utiliza categorii *moderne* pentru a înţelege opere *vechi*, ceea ce ar constitui, în ultimă instanţă un anacronism şi un abuz. Mi s-a reproşat astfel că folosesc în descifrarea teatrului cornelian o dialectică sartriană a libertăţii, în timp ce schema libertară a lui Corneille era molinistă. Genul acesta de aplicare a instrumentelor intelectuale contemporane la opere ale trecutului ar fi aşadar un procedeu arbitrar şi antiistoric. Criticul care s-ar închide într-o doctrină psihologică sau ontologică recentă pentru a „înţelege" trecutul ar fi tot atît de ridicol ca acei oameni de ştiinţă care îşi închipuie că ştiinţa „bună", singura care contează, nu poate fi decît cea de ultimă oră. Obiecţia ar fi valabilă dacă instrumentele înţelegerii filozofice ar fi de acelaşi tip cu instrumentele cunoaşterii ştiinţifice, adică *exterioare obiectului lor.* Or, lucrurile nu stau deloc aşa ; cel mai bun răspuns la obiecţia aceasta, pe care mi-a făcut-o Georges Poulet într-un schimb de corespondenţă, mi-l oferă, pare-mi-se, chiar el, într-un foarte frumos text pe care îmi va permite să-l citez : „Nimic mai uşor decît să faci să apară în fiecare epocă, fără să forţezi lucrurile, fără să «trişezi», o psihanaliză, o fenomenologie, un existenţialism, care au fost creaţiile *sui generis* ale acelei perioade. S-ar putea spune chiar că funcţia esenţială a literaturii fiecărei epoci este aceea de a se constitui într-o filozofie mai fundamentală, mai intimă, mai strîns legată de experienţa umană decît metafizica «oficială» a

aceloraşi vremuri. De aceea nu poate fi vorba de a transplanta la Pascal existenţialismul lui Kierkegaard, al lui Nietzsche sau Heidegger, ci de a face să reapară fondul realmente existenţialist care este trăsătura caracteristică a lui Pascal (este şi a fost întotdeauna — chiar şi în propriii lui ochi)." Mi se pare că textul acesta capital defineşte cu exactitate natura comunicaţiei literare şi filosofice care întemeiază critica. Dar se uită totuşi un lucru : dacă literatura fiecărei epoci se constituie într-o filozofie „mai fundamentală" şi „mai intimă", definind astfel acea zonă de înţelegere trans-istorică pe care, în ceea ce mă priveşte, am revendicat-o totdeauna, diferitele momente ale istoriei nu sînt totuşi echivalente : dacă spunem că din secolul al XVII-lea pînă în al XX-lea istoria *progresează*, aceasta înseamnă, aşa cum spunea Sartre despre scriitor, că omul nu poate deveni în aceeaşi măsură conştient de sine în toate epocile, că anumite aspecte fundamentale ale condiţiei sale îi sînt ascunse de natura variabilă a alienărilor pe care le suferă : progresul gîndirii, inseparabil de mişcarea istoriei, constă aşadar într-o *explicitare din ce în ce mai precisă* a totalităţii structurilor existenţiale. Nu este vorba de a-l transplanta pe Kierkegaard sau Nietzsche la Pascal, dar „fondul realmente existenţialist" al lui Pascal nu poate fi pe deplin perceput decît în lumina lui Kierkegaard şi Nietzsche, după cum Cogito-ul nu poate fi „regăsit" la sfîntul Anselm decît pentru că s-a manifestat limpede la Descartes. Deoarece criticul este el însuşi înrădăcinat în propria lui istorie, înţelegerea trecutului trece necesarmente prin aceea a prezentului : numai retrospectiv, graţie psihanalizei sau existenţialismului elaborate *de atunci încoace*, el poate percepe mai bine semnificaţia analizei raciniene sau a existenţialismului pascalian. Schema libertăţii sartriene ne permite să înţelegem tot ce era valabil în schema molinistă şi, în măsura în care, după expresia lui Poulet, literatura constituie o înţelegere „mai strîns legată de experienţa umană decît metafizica «oficială» a aceloraşi vremuri", măreţia teatrului cornelian constă tocmai în faptul că incarnează, la modul implicit, o dialectică a li-

bertăţii care nu va fi explicitată teoretic decît trei secole mai tîrziu.

A-l psihanaliza pe Racine sau a-l existenţializa pe Pascal nu înseamnă deci, în nici un caz, a comite un anacronism sau a atenta la integritatea autorilor respectivi. Aşa cum notează foarte bine Georges Poulet, există la Racine şi la jansenişti o adevărată „psihanaliză augustiniană" : „Fiinţa umană este concepută ca fiind compusă dintr-o suprafaţă şi un fond, obscur, de nepătruns, şi totuşi centru şi principiu determinator al tuturor acţiunilor şi gîndurilor noastre". Numai că, să-l înţelegi pe Racine în secolul al XX-lea nu înseamnă să-l înţelegi după psihanaliza *lui*, ci după *a noastră*, în măsura în care cea de-a doua înseamnă depăşire dialectică a celei dintîi, adică o conservare şi o negare a ei. Psihanaliza noastră nu este exterioară teatrului racinian, impusă cu forţa : ea nu face altceva decît să reia, *la un nivel de elucidare mai avansat din punct de vedere istoric*, tematizarea deja constituită în opera lui Racine.[1] La fel se petrec lucrurile şi cu filozofia : aşa cum nota Merleau-Ponty, dacă Descartes, Spinoza sau Leibniz îşi mai păstrează şi astăzi adevărul, aceasta se întîmplă în măsura în care cercetarea noastră coincide cu a lor, depăşind-o. „În ciuda aparenţelor, sistemul nu a fost niciodată decît un limbaj (preţios în această calitate) de traducere a modului cartezian, spinozist sau leibnizian de a se situa în raport cu fiinţa şi, pentru ca filozofia să dureze, este suficient ca raportul acesta să rămînă o problemă, să nu fie considerat de la sine înţeles... Se încearcă astăzi să se formuleze în mod direct acest raport, şi aşa se explică faptul că filozofia se simte la ea acasă pretutindeni acolo unde el există...[2] Diversele moduri de a înţelege omul, diversitate care constituie *philosophia perennis*, nu sînt aşadar nişte sondări discontinue, pe care fiecare epocă le face izolat în profunzimile condiţiei noastre : adevărul lui Pascal nu este, aşa cum pare a spune

[1] Dealtfel, exact acesta este raportul dintre teoria freudiană şi mitologia greacă, prima elaborîndu-se ca reflecţie asupra temelor spontane ale celei de-a doua, plecînd de la o nouă situaţie istorică a cunoaşterii.

[2] *Semne*, p. 199.

Poulet, dat odată pentru totdeauna la Pascal (ceea ce ne-ar conduce, sub o altă formă, la faimoasa „admirație istorică") ; istoria nu este imobilă și, pentru noi, adevărul lui Pascal *a devenit adevăr*. El constă în raportarea pascaliană la existență, raportare care dăinuie după explozia și dispariția sistemului și pe care noi o putem reasuma din punctul nostru de vedere și în situația noastră. Ne vedem de aceea obligați să precizăm aici pe scurt relațiile dintre critică și filozofie, schițate anterior.

Dacă există, așa cum credem noi, un destin conjugat al celor două demersuri, ele nu sînt totuși identice ; dacă critica trebuie să caute un tip de inteligibilitate elaborat în vecinătatea filozofiei, totuși critica și filozofia diferă. Mai întîi prin obiectul lor : acela al filozofiei este mai general, pentru că ea înțelege să cuprindă structurile existenței în toate manifestările ei, în timp ce critica nu vizează decît expresia realității umane într-un sector particular : acela al artei. Dar critica literară nu e nici o filozofie a artei, chiar dacă în ultimă instanță implică totdeauna una : înțelegerea filozofică, fie ea și concretă, merge de la individual la universal ; înțelegerea critică, urmînd mișcarea expresiei literare pe care o vizează, merge de la universal la individual. Ea trebuie să înțeleagă nu natura tragediei, ci *această* tragedie a lui Racine. Filozofia *abstrage* sensul uman pe care literatura îl *încarnează*. Este o diferență de orientare, căreia îi corespunde necesarmente o diferență de metodă și o diferență de spirit.

Paradoxul propriu cercetării filozofice este că, deși știe că Sistemul este imposibil și că va fi mereu suspendat în istorie, ea trebuie totuși să fie sistematică. Lucrul acesta este specific filozofiei propriu-zise (și îl deosebește pe filozof de gînditor și de eseist), și, din punctul acesta de vedere, reflecția unui Heidegger sau a unui Sartre nu este nicidecum mai puțin „sistematică" decît aceea a predecesorilor lor. Paradoxul, sau, dacă preferați, contradicția aceasta constituie însuși motorul unei înțelegeri a structurilor existenței care se vrea totală. Fenomenologic, raționalist sau marxist, „sistemul" este *limbajul* obligatoriu al filozofiei, ca să reluăm ex-

presia lui Merleau-Ponty, chiar dacă filozofia nu dăinuie decît dincolo sau dincoace de sisteme. Dar poate și trebuie oare critica literară să fie sistematică, în același sens ? Se pare că așa gîndesc criticii inspirați de științele umane, care vor să instituie un limbaj de o asemenea rigoare încît, închizîndu-se asupra lui însuși, ar închide în el esența operei de artă. În ceea ce ne privește, nu putem crede că limbajul criticii va deveni vreodată un logos perfect articulat, așa cum vor să fie, fiecare în felul său, științele umane și filozofia. Ni s-a reproșat de mai multe ori că am fi *eclectici :* vorbind de „filozofii existențiale" la plural, fără a desemna pe nici una anume, utilizînd categorii luate de peste tot, cînd heideggeriene, cînd sartriene, cînd merleau-pontyene, ca să nu mai vorbim de oportunele întoarceri la Marx, Hegel sau chiar Descartes, ar însemna că folosim orice mijloace, bune sau rele, în detrimentul oricărei consistențe intelectuale. „Care vă e sistemul ?" am fost întrebat odată, așa cum ceri unui jucător să-și arate cinstit cărțile. O spun deschis : nu am nici un „sistem" și analiza existențială apărată aici nu propune și nici nu presupune vreunul. Dar ceea ce ar fi o tară esențială pentru un filozof, mi se pare a fi virtute necesară la un critic, și iată de ce : critica nu poate să fie *aplicare* la literatură a unei descifrări elaborate *în afara ei,* în sensul în care se vorbește de „aplicații" practice ale diferitelor științe. Critica nu este nimic altceva decît o anumită *experiență a literaturii,* care poate să fie urmărită la mai multe nivele. Semnificația imediată a unei reprezentări teatrale este elaborată în foiletonul dramatic, dar semnificația ultimă a unei piese, sau mai degrabă orizontul ei semnificativ, nu pot fi găsite în același fel. Departe ca diversele semnificații la care se ajunge în urma diverselor contacte să se reunească singure într-o convergență fericită, ele sînt, dimpotrivă, cel mai adesea contradictorii, și căutarea unui sens global nu este nimic altceva decît un efort de a gîndi și lega contradicțiile acestea, de a se situa într-un punct din care să poată fi încercată *înțelegerea* și *rezolvarea* lor. Dar punctul acesta este virtual, și nu real, el indică o direcție, și nu un terminus al cercetării. Există, spuneam noi, o con-

vingere și nu o certitudine sau, mai exact încă, nu atît o convingere cît un *demers*. Cel care vrea să găsească în mod efectiv punctul în care contradicțiile sînt rezolvate, în care totalitatea sensului este desăvîrșită, în care omul devine diafan pentru om și Celălalt este perceput ca Sine iar Sinele coincide perfect cu el însuși, cel care postulează posibilitatea aceasta, fie numai și în principiu, sau la limită, acela revine la hybris-ul nesăbuit al raționalismului hegelian și întronează, sub pretext că face știință, un idealism absolut. Poți să te apropii tot mai mult de centrul unei opere sau al unei vieți, dar în mod asimptotic, fără să-l atingi vreodată, pentru bunul motiv că „centrul" acesta nu există nici o clipă : totdeauna, *el va să fie*. Acesta este sensul obiecției adusă de Merleau-Ponty analizei existențiale, așa cum o concepe Sartre : „Mi-e greu să regăsesc «alegerea fundamentală» a acelui Descartes absolut despre care vorbea Sartre, acela care a trăit și a scris odată pentru totdeauna acum trei secole, și aceasta poate tocmai pentru că Descartes însuși nu a coincis nici o clipă cu Descartes : ceea ce este el pentru noi, cînd îi citim textele, este rezultatul unui proces, al unei reacții a lui însuși asupra lui însuși, iar dorința de a-l cunoaște chiar la origini este iluzorie, dacă e adevărat că Descartes nu este o «intuiție centrală», un caracter absolut, ci discursul acesta la început șovăielnic, care se afirmă prin experiență și exercițiu, care se învață pe sine însuși, încetul cu încetul, și care nu încetează niciodată să năzuiască spre ceea ce a exclus chiar el cu hotărîre" (*Semne*, p. 165). Centrul acesta, care constituie sensul fundamental al cartezianismului, i se arată criticului tot timpul, ca și lui Descartes însuși, ca *orizont* spre care par să conveargă liniile divergente ale cartezianismului ; dar îi e caracteristic orizontului să dea înapoi exact în clipa în care crezi că ai ajuns la el : poți să te îndrepți spre el, dar nu și să-l atingi. În măsura în care ambiguitatea existenței umane nu poate fi depășită, ambiguitatea expresiei sale concrete în literatură nu poate fi împrăștiată. Trebuie să ne resemnăm : așa cum bine spunea Du Bos, critica rămîne totdeauna *aproximare*.

Vom adăuga numai (dar în aceasta constă toată diferența): aproximare *metodică*. Nu ne-am închipuit nici o clipă că o comunicare literară ar fi o comuniune inefabilă, și eseul de față afirmă exact contrariul. Desigur, critica necesită o simpatie, dar, așa cum am mai spus, *înarmată*, bazată pe toate cunoștințele pertinente pe care i le poate oferi epoca. Toată problema este de a le folosi cum trebuie, căci, după expresia lui Rabelais, știință fără conștiință înseamnă pierzanie a sufletului, dar și a artei. Dacă e adevărat că demersul critic nu este o explicare, ci o explicitare a operelor literare, înseamnă că opera trebuie să indice ea însăși natura mijloacelor de investigație apropiate [1]: Roland Barthes a înțeles foarte bine bine lucrul acesta, atunci cînd scrie că „în critică, nu există nici o interdicție, ci numai exigențe și, ca urmare, rezistențe", și că „pertinența" criticii trebuie căutată în obiectul ei. Dar, dacă așa stau lucrurile, este imposibil să ți se indice, așa cum ar vrea Barthes, *odată pentru totdeauna*, la plecare, natura particulară a explicitării pe care o cere opera, pentru a constitui apoi critica într-un limbaj circular de o perfectă coerență internă. După părerea mea, critica trebuie să renunțe la legămîntul acesta de puritate și să se accepte așa cum este:

[1] Iată de ce trebuie să observăm *caracterul* cel mai adesea *fortuit* al experienței critice veritabile, cu alte cuvinte caracterul ei *concret*. Spitzer spune foarte bine: „De ce afirm că este imposibil să se dea cititorului o metodă rațională care să fie aplicată punct cu punct la opera de artă? Pentru că primul pas, de care totul depinde, nu poate niciodată să fie prevăzut: trebuie ca el să se fi produs deja. Primul pas este tocmai conștiința că ai fost impresionat de un detaliu, urmat de convingerea că detaliul acesta este legat de esența operei..." (*op. cit.*, pp. 26—27). Jean Rousset, pe de altă parte, remarcă și el pe bună dreptate: „Nu trebuie ca instrumentul critic să preexiste analizei. Cititorul va rămîne disponibil, sensibil și atent, pînă în clipa cînd va apare semnalul stilistic, faptul de structură neprevăzut și revelator..." (*op. cit.*, p. XII). Ceea ce nu înseamnă că un critic trebuie să fie lipsit de ceea ce voi numi „structuri teoretice de primire", pentru a reveni la un simplu impresionism, ci că, în domeniul criticii, elucidarea teoretică nu poate fi un procedeu mecanic, o regulă sau o grilă de lectură pe care ai aplica-o cu voioșie cînd unui autor, cînd altuia: nu poate fi vorba decît de un instrument întru totul suplu. Într-un cuvînt, *înțelegerea teoretică trebuie să fie armatura, și nu corsetul sensului*. Să ia act de aceasta și Robert Kanters.

un limbaj bastard. La fiecare cotitură, ca să spunem așa, înțelegerea trebuie să se modeleze după obiectul său, altfel îl pierde și se pierde în propriul ei sistem. Nu vrem să spunem că o anumită operă necesită o elucidare psihologică, iar alta o abordare ideologică, ci că un anumit aspect, un anumit moment al operei se cere a fi înțeles pe plan psihologic, iar altul pe plan ideologic și uneori pe amîndouă planurile (sau pe mai multe), simultan. Privirea critică nu este ochiul imobil al unei camere de luat vederi, fixată într-o poziție bună : este, ca să folosim frumoasa expresie a lui J. Starobinski, un „ochi viu" care se mulează fidel, prin tatonări succesive, pe obiectul pe care îl privește. Critica *înseamnă continuitatea unui scop prin discontinuitatea unor mijloace*. Atunci cînd spunem că ea este „unificatoare" și „totalitară" afirmăm că rămîne totdeauna dincoace de unitate și de totalitate : cînd spunem că este deschisă, afirmăm că este imperfectă. Nu eliberează niciodată vreo esență ideală, ci regăsește, cu mai mult sau mai puțin succes, mișcarea unei existențe. După cum Cogito-ul filozofic nu-și recuperează niciodată prereflexivitatea, tot așa, ceea ce am numit Cogito critic nu devine niciodată translucid. Putem da aici o dovadă prin absurd : de fiecare dată cînd critica se vrea aplicare rigidă a unui sistem oarecare de descifrare (psihologică, sociologică, estetică, filozofică etc.), în loc să țină cont de rezistența pe care obiectul i-o poate opune la un moment dat și să-și schimbe traseul, ea sfîrșește invariabil prin a o suprima. În această privință, chiar dacă pripite, obiecțiile lui Raymond Picard împotriva criticilor „reducționiste", indiferent de tipul lor de reducție, sînt pe deplin justificate. Pînă la urmă decupajul lor dezarticulează opera, restructurarea lor o destructurează, iar explicația o face să dispară.

Dar atunci, va fi oare această „aproximare metodică" și o aproximare *metodologică*, deosebită de îndoiala carteziană care făcea să țîșnească, în ultimă instanță, siguranța uimitoare a Metodei ? Trebuie să fim atît de sinceri și de cinstiți încît să recunoaștem că da. Nu există la întrebarea noastră : „psihanaliză, cum ?", un răspuns care să poată fi cuprins într-o simplă formulă. Dar, ni se va spune, ce înseamnă o analiză

fără metodă ? Analiza pe care o propunem este nu atît o problemă de metodă, cît una de orientare fundamentală a cercetării ; ea defineşte nu atît o anumită sferă de cunoştinţe, cît un anumit climat de înţelegere. Nu există cale regală pentru accesul intim la operele literare ; nu există vreo „metodă" care să ne asigure evitarea oricărui risc ; nu ştiinţă ci iscusinţă. Ni se pare că, în măsura în care literatura este expresie a unei viziuni concrete asupra destinului nostru, şi în măsura în care diversele filozofii ale existenţei s-au consacrat tocmai elucidării concretului, critica trebuie în mod firesc să apeleze la rezultatele lor, adică la instrumentele conceptuale pe care acestea şi le-au făurit şi la răspunsurile, mereu limitate şi parţiale pe care le oferă ele. Este vorba deci nu atît de o *metodă*, cît de un *cadru* de cercetare, în interiorul căruia analiza trebuie să se mişte cu disponibilitate şi supleţe. Este evident astfel că un studiu asupra privirii la Racine se va lăsa în mod firesc călăuzit de studiul lui Sartre asupra privirii, cu atît mai mult cu cît raporturile de agresivitate şi de împietrire sadomasochistă pe care le descoperă fenomenologia sartriană convin perfect universului racinian.[1] Dar Emmanuel Mounier a arătat foarte bine că analiza lui Sartre este pe alocuri schematică şi insuficientă[2] : privirea îndrăgostită şi idealizantă pe care poetul o îndreaptă asupra fiinţei, privirea lui Blake, a lui Hugo sau Claudel, nu poate fi redusă la schema din *Fiinţa şi Neantul ;* dacă vrea să fie fidel obiectului său, criticul va trebui aşadar să apeleze la filozofii diferite, personaliste sau de alt tip. Dat fiind că nici o filozofie nu este comensurabilă totalităţii experienţei umane, vom fi deci nevoiţi să cerem de la fiecare lămuriri asupra acelui aspect al existenţei umane pe care l-a pus cel mai bine în evidenţă ; vom ajunge să-l corectăm pe Heidegger prin Sartre, şi pe Sartre prin Merleau-Ponty, chiar dacă va trebui să ne întoarcem pentru anumite opere, cum este teatrul cornelian de pildă, care se bazează în întregime pe raporturile umane dintre Stăpîn şi Sclav, la sche-

[1] Este schema utilizată de J. Starobinski în „Racine şi poetica privirii", *L'Oeil vivant (Ochiul viu).*

[2] În *Introduction aux existentialismes (Introducere în existenţialisme).*

mele atît de admirabil dezvoltate de Hegel. Este oare criticul un fel de animal filozofic nevertebrat, un fel de femeie-șarpe care se încolăcește la întîmplare în jurul textelor ? Și cum se face oare această faimoasă „integrare" a semnificațiilor pe care științele umane sau istoria sînt incapabile să o înfăptuiască ? Cum poate o poziție ideologică, care nu este ea însăși integrată, să furnizeze principiul unei integrări ?

Voi repeta pentru critică ceea ce am afirmat despre psihanaliză : nu poate da decît ce are. Ceea ce nu are și nici nu poate, evident, avea, e un sistem teoretic capabil să asigure o totalizare efectivă a sensurilor unei opere. Este suficient, pentru ca sarcina ei să fie utilă și fecundă, ca ea să posede principiul unei totalizări *posibile*, adică o anumită înțelegere fundamentală a realității umane și a modului în care aceasta produce sensurile. Iată care va fi răspunsul meu teoretic la reproșul de eclectism. Oricare ar fi divergențele sau diferențele dintre ele, filozofiile existențiale oferă un tip de înțelegere perfect definit, în cadrul căruia îți este îngăduit să te miști, chiar și contradictoriu. Ar exista un eclectism ideologic [1] dacă s-ar lua o fărîmă de platonism, un pic de kantianism și nițel hegelianism și s-ar amesteca totul într-un soi de uriașă și vagă salată. Dacă e adevărat, așa cum s-a spus, că viața înseamnă o schimbare perpetuă în interiorul unei permanențe, atunci filozofiile existenței constituie ecleraje succesive, ba chiar și opuse, ale relațiilor noastre fundamentale, în cadrul aceluiași demers. Oricît de diverse ar fi, categoriile lor gravitează în jurul unui centru comun ; contradicțiile lor se articulează în jurul acelorași probleme și trec prin aceleași puncte de înțelegere, la precizarea cărora ele contribuie. Astfel, pentru a reveni la exemplul deja citat, o analiză a privirii în literatură [2] poate și trebuie să se inspire, de la caz la caz, din interpretările lui Sartre, Merleau-Ponty, Mounier sau

[1] Se cuvine să deosebim eclectismul acesta ideologic de demersul care constă, pentru orice reflecție modernă, în combinarea și integrarea diverselor aspecte ale psihanalizei, sociologiei etc., în sinteza practică și necesară a unei înțelegeri unificate.

[2] Sau în pictură. Cf. recentul studiu al lui Jean Paris *L'Espace et le regard (Spațiul și privirea)* (Le Seuil, 1965).

Marcel, în funcție de pertinența lor față de opera studiată, fără ca aceasta să constituie cîtuși de puțin o trădare sau o incoerență : aici, contradicțiile nu sînt niște antinomii sterile ale unor termeni univoci, ci raporturi variabile de complementaritate dialectică. Pe scurt, tot ce putem și trebuie să cerem unei critici adevărate este să fie o *semantică filosofică*, să posede o teorie inteligibilă a sensului, conștientă, pe cît permite momentul istoric în care se elaborează, de raporturile esențiale cu sine însăși, cu ceilalți și cu lumea, raporturi de la care se constituie toate semnificațiile umane.

4. CE ESTE CRITICA ?

Refuzînd „verosimilul critic" denunțat pe bună dreptate de Roland Barthes (*Critică și Adevăr*, pp. 14 *sqq*), pentru că este o adunătură de platitudini, incoerențe și clișee care constituie „bunul gust" și „stilul frumos" al comentariilor tradiționale, o critică demnă de numele ei începe prin a fi o autocritică. Trebuie să-și cunoască propriile postulate pentru a-și putea revendica propriile certitudini. În aceasta constă rigoarea ei, care nu înseamnă deloc rigiditate : știe încotro se îndreaptă, știe ce caută, sau, mai degrabă, direcția în care trebuie să caute. Știe ce poate și ce nu poate găsi. Își cunoaște limitele. Știe că lămuririle pe care le aduce nu vor fi niciodată o elucidare totală. Știe că, în măsura în care descoperă, ascunde, și că, din această cauză, mișcarea ei de totalizare nu poate să ajungă la o totalitate de cunoaștere, și nici efortul ei de unificare la o unitate a sensului. Știe că este o dialectică vie, deci incompletă. Desigur, știe de asemenea că are posibilitatea de a circumscrie, cu tot mai multă precizie, focarul radiant al operei de artă (de aceea implică un *cadru* de gîndire) ; și mai știe că nu poate stabili o ecuație exactă între intenționalitatea profundă și toate semnificațiile pe care le propune ea (de aceea nu poate fi *sistem*). Merleau-Ponty spunea că o filozofie concretă nu este o filozofie fericită : este tot atît de adevărat și în ceea ce privește critica pe care o

numim concretă. Contrar părerii scepticului, amîndouă își dau seama că există un adevăr al raporturilor dintre om și lume, dar că orice expresie este parțială și „profilată", și că nu se poate face o adiționare a tuturor profilurilor. Să admitem că, privite ca încercări teoretice, critica și filozofia sînt un adevărat chin al lui Tantal : ele caută de fiecare dată, din toate puterile, să facă o carte „definitivă", la care nu vor ajunge niciodată.

Ni se pare deci că la întrebarea pusă la început : „nefericirea criticii să fie oare o tragedie ?" (p. 121) ar trebui să răspundem sincer că da. Dar ar însemna să nu punem bine problema, dacă am situa-o în întregime, așa cum am făcut pînă acum, *pe planul cunoașterii*. Noua ca și vechea critică își fac iluzii atunci cînd se cred într-un *pur raport de obiectivitate* cu opera și pe cale de a constitui, în ceea ce-o privește, o știință cumulativă și impersonală. „Cogito-ul criticului" a cărui analiză am schițat-o, ar fi radical denaturat dacă am vedea în el un simplu proces de elaborare teoretică : el este înainte de toate *o activitate practică*, un tip particular de praxis, și nu de cunoaștere. O critică existențială, spuneam noi (pp. 252—253), nu poate fi întemeiată decît pe existența criticului. Să tragem acum toate consecințele acestui fapt. Eroarea comună unui mare număr de reprezentanți ai școlilor tradiționale sau moderne este de a-și închipui că activitatea lor se limitează la a analiza *ceea ce este* ; odată ce au fost stabilite sensul și geneza operelor, fie că s-a apelat în scopul acesta la istorie și la psihologie, sau, mai recent, la psihanaliză și la sociologie, la fenomenologie și dialectică, deci odată ce și-a îndeplinit sarcina, criticului nu i-ar mai rămîne decît să se retragă discret în vîrful picioarelor. Ceea ce a fost sau cea ce este, este, prin definiție, ceea ce trebuia să fie. [1]

[1] Renan a avut suficientă logică pentru a trage toate consecințele acestui pozitivism filozofic : „Să folosești cînd lauda, cînd blamul, nu dovedește o metodă prea bună. Trebuie să iei opera *drept ceea ce e*, perfectă în ordinul de realitate care este al său, reprezentînd eminamente ceea ce reprezintă și nu să-i reproșezi ceea ce nu are. Ideea de greșeală nu-și are locul în critica literară... Fără îndoială nu este totul perfect,

Racine sau Campistron, Molière sau Poisson, toți sînt în mod egal produși de un determinism universal ; fiecare la rîndul său și toți împreună contribuie la expresia unei culturi ale cărei semne sînt, semne mai mult sau mai puțin importante, care trebuie descifrate. Ar însemna să ne înșelăm profund în privința sensului criticii. Căci criticul nu este nici servitor, nici spectator, nici „secretar al publicului", ca Sarcey, nici umbră palidă care face tot ce poate pentru „a se șterge" în fața textelor, precum acei șoareci universitari care nu doresc decît să ajungă mai repede în cotloanele lor. Nu este nici un savant aplecat peste retorte și alambicuri în care s-ar fabrica literatura, sau un medic care ar rosti un diagnostic infailibil. Vechi sau noi, tradiționale sau moderniste, „modeste" sau agresive, „prudente" sau sistematice, criticile „obiective" au o trăsătură comună (și acesta e motivul pentru care le-am grupat în acest volum) : ele uită, vor, sau se fac că uită *propria persoană a criticului,* individ stînjenitor de care doresc să se descotorosească, așa cum o face știința cu savantul.

Este o dorință absurdă ; iar atitudinea aceasta de evadare, pe care am descoperit-o și denunțat-o sub formele ei multiple, nu este decît un subterfugiu minor pentru a scăpa de o responsabilitate adevărată. Pentru că, așa cum am constatat-o de nenumărate ori în cursul acestui eseu, nu mă găsesc în fața unei opere ca în fața plenitudinii unui obiect care este sau care a fost : opera *va să fie și o voi face să fie.*[1] Totuși am greși dacă nu am trage concluzii decît pe plan *epistemologic,* așa cum am făcut pînă acum. Sensul pe care opera literară îl poartă în ea nu este o posibilitate moartă, înscrisă odată pentru totdeauna în lucruri : este o posibilitate prizonieră a unui ansamblu de semne, pe care o eliberez și căreia îi dau viață, nu în calitate de semnificație care ar viza un aspect

---

dar o lucrare este în general *ceea ce poate să fie*" (*L'Avenir de la Science, Viitorul științei,* subliniat de noi). Renan are cel puțin onestitatea să conchidă că, atunci cînd critica este limitată la cunoașterea faptelor, orice considerație asupra valorilor este exclusă.

[1] Actorul este mai puțin naiv decît criticul : el știe că totdeauna orice text *trebuie interpretat.*

al lumii sau un moment al istoriei obiective, ci care *mă* vizează, pentru că este *a mea*. Preacurat sau impur: dragostea lui Tristan și a Isoldei *mă judecă*, este însăși măsura ființei mele. *Orice critică nu este descifrare decît pentru a deveni înfruntare.* Orice ai zice și orice ai face, actul critic, ca orice act care pune în joc relațiile noastre fundamentale cu ceilalți, este, dincolo de elucidarea semnelor, *afirmare de valori*. Bineînțeles, nu se pune problema de a ști dacă autorul trebuia să înlocuiască într-un loc indicativul cu conjunctivul sau să respecte mai bine într-altul regulile de compoziție pentru a face o operă mai frumoasă: lăsăm genul acesta de critică pedanților secolului al XVII-lea sau XX-lea. Noi vom spune, simplu, că dacă orice operă mare este apariție a Celuilalt, în măsura în care el îmi propune o viziune asupra existenței și a mîntuirii, atunci ea este, din adîncurile ei, apel către adeziunea mea. Suprema demnitate a criticului, liber sau nu, este de a-și da adeziunea, cu admirație sau repulsie, cu entuziasm sau indiferență, cu dragoste sau ură. Dacă *Tristan și Isolda* mă judecă, eu judec *Tristan și Isolda*. Dar nu ca de la judecător la împricinat, ci de la om la om, în măsura în care fiecare om îl judecă pe oricare altul.

În zilele noastre, a judeca nu e un act prea bine văzut, ba e chiar vinovat: să explici sau să explicitezi, să structurezi sau să descrii, iată vocația criticii. „Menirea criticului nu este să laude, menirea criticului nu este să blameze: menirea criticului este să înțeleagă... Ca să înțelegi trebuie să fii liber. În primul rînd, liber de tine însuți." [1] Această interdicție lansată de André Suarès găsește ecou chiar și în ultimul text al lui Roland Barthes, într-un sens diferit însă: „Adevărata critică a instituțiilor și a limbajelor nu încearcă să le „judece", ci să le *deosebească*, să le *separe*, să le *desfacă*" [2]. Desigur, funcția de judecător devine ușor o impostură, dacă se exersează ca sancțiune a unui conformism colectiv și face din critic cîinele de pază al „gîndirii-cum-se-cade". În această privință, neîncrederea lui Barthes este foarte adesea justifi-

[1] Citat de R. Fayolle, *Critica, op. cit.*, p. 329.
[2] *Critică și Adevăr*, p. 14.

cată.[1] Judecata este o înşelătorie şi în cazul în care criticul are pretenţia incredibilă de a se considera „superior" întrucîtva scriitorului. Să te faci judecător este, prin definiţie, suspect: în numele cui, şi pentru ce? Judecata, ca şi orice alt lucru, poate fi bine sau rău folosită, dar să te abţii să o foloseşti este cu neputinţă. De drept, ar însemna să trădezi obligaţia etică pe care o impune orice operă adevărată, aceea de a răspunde chemării ei. Criticul care vrea să aibă transparenţa sticlei, să fie ca o oglindă sau ca o lupă, se eschivează, distrugînd astfel însăşi esenţa comunicării literare. În fapt, neutralitatea aceasta vidă este imposibilă şi „ca să fie subversivă, critica nu are nevoie să judece, este suficient să vorbească despre limbaj, în loc să se folosească de el"[2]. Ceea ce spune Barthes este perfect adevărat şi, cum orice critică vorbeşte despre limbaj, nu există, lucru pe care l-am constatat de nenumărate ori, critică „inocentă". Dar am impresia că în această privinţă poziţia lui Barthes este echivocă, şi că el preferă, în locul unei judecăţi făţişe, una disimulată, care constă în mînuirea unui limbaj distant, ca mijloc folosit de subiectivitate pentru a se ascunde mai degrabă decît pentru a se arăta; hai să zicem ca mod de revelare negativ, în sensul în care se vorbeşte de „negativul" unei fotografii. Cunoaştem nu de azi de ieri pasiunea aceasta a lui Barthes pentru ceea ce este implicit în literatură; în critică, unde tot efortul se îndreaptă spre explicit, revelarea persoanei trebuie să fie totală şi sinceră. În măsura în care orice operă „va să fie", în măsura în care este depăşire a realului spre posibilul uman, eu fac să i se ivească sensul atunci cînd, dincolo de *ceea ce este*, mă expun şi mă compromit total spunînd *ceea ce trebuie să fie*.

De aceea, momentul în care „sensul global" ţîşneşte din nenumăratele semnificaţii, momentul în care surprindem, dincolo de varietatea expresiei, unitatea unei intenţii, momentul

[1] „Atîta timp cît funcţia tradiţională a criticii a fost de a judeca, ea nu putea fi decît conformistă, adică conformă intereselor judecătorilor" *(op. cit.*, p. 14).
[2] Ibidem.

acesta, deci, în care se dezvăluie „viziunea autorului asupra lumii" și pe care îl vînează toată critica actuală, nu este o simplă încoronare a unei cercetări teoretice detașate : nu poți să-i înțelegi pe ceilalți, așa cum crede cu naivitate Suarès, „eliberîndu-te de tine însuți" ci, așa cum presimțea Proust, mergînd pînă la capătul și pînă în adîncul tău însuți. Unificarea sensului este deci o *exigență practică* a înfruntării dintre doi oameni printr-un text, atunci cînd, încetînd să mai degajeze cu o mînă expertă diversele structuri cu diversele lui instrumente, criticul formulează în sfîrșit o judecată de ansamblu asupra universului uman care îl solicită ; atunci cînd, dincolo de semnificațiile tehnice pe care le acumulează cercetarea lui, se vede obligat să unifice, pentru a spune *da* sau *nu*, sensul profund al unei experiențe care îl pune chiar pe el în discuție, în ființa și în valorile lui. În definitiv, tocmai momentul acesta crucial este cel care depășește ambiguitatea fundamentală a operei către o sinteză a sensului, așa cum judecătorul trebuie să depășească echivocul gesturilor și actelor în unitatea sentinței sale : cu mîna pe inimă, *pe răspunderea lui*. Este ceea ce desparte domeniul certitudinii de acela al convingerii, adevărul teoretic de adevărul practic. Dacă există într-adevăr o tragedie a criticii, ea nu este, în nici un caz, pe planul cunoașterii, în eșecul criticului de a fi Dumnezeu și al științei de a fi omniscientă, sau atunci ar fi tragedia oricărei cunoașteri, o tragedie a relei-credințe care nu este, la urma urmelor, decît o comedie prin care omul caută zadarnic să-și depășească condiția. Adevărata tragedie este aceea a oricărei activități practice în care condiția umană este, dimpotrivă, asumată : ea constă în alegerea necesară prin care mă pun și, la nevoie, mă opun, în raport cu celălalt ; ea constă în inevitabila *violență* pe care o necesită actul critic, ca orice act care hotărăște care sînt valorile fundamentale, violență pe care criticile „obiective" se străduiesc s-o ascundă punînd-o pe seama cunoașterii. A gîndi, ca și a trăi, înseamnă a face o alegere, a-ți asuma un risc, chiar și pe acela de a comite o nedreptate sau o greșeală. Uneltele savante nu mai sînt decît cîrje inutile atunci cînd omul trebuie să-și inventeze sensul vieții : cu mîinile goale, între patru ochi, de la om la

om, măsurînd textul, criticul se măsoară cu textul, şi-şi dă astfel propria lui măsură. Ascultaţi-l pe Sartre : „...Funcţia criticului este să critice, adică să se angajeze pro sau contra şi să se situeze situînd“ [1]. Scriitorul, spuneam noi, este un om care în opera lui vorbeşte despre om oamenilor : criticul este un om care îi răspunde.

Dar criticul nu răspunde orice şi nici oricum. Dacă restituim activităţii sale statutul şi demnitatea unei întreprinderi personale, nu înseamnă că-l condamnăm la impresionism. Impresionismul (acesta este adevărul lui limitat) este într-adevăr raportare personală la un text, dar o raportare care ţine de un impuls de moment, de o senzaţie fragmentară şi solitară. Impresionismul tinde totdeauna către solipsism : reacţiile mele de umoare nu mă interesează decît pe mine : sau pot interesa, dar numai sociologic (şi e motivul pentru care sînt citite), dacă eu sînt suficient de reprezentativ pentru un grup sau o clasă socială. Nu e vorba totuşi „să-ţi spui părerea“ despre o carte, aşa cum şi-o spune un portar despre unul dintre locatari : adevărata critică nu este reflex, ci reflecţie. Nu cunosc definiţie mai exactă sau mai profundă a menirii sale ultime, decît aceea dată de Baudelaire : „Pentru a fi justă, adică pentru a avea o raţiune de a fi, critica trebuie să fie parţială, pasionată, politică, făcută deci dintr-un punct de vedere exclusiv, dar dintr-unul care să deschidă cît mai multe orizonturi posibile“. Aceasta este legea esenţială a criticii : ca şi în literatură, găsim în ea, dintr-o dată şi printr-o postulare simultană, o înrădăcinare subiectivă radicală şi o exigenţă permanentă de universalitate. Dar cum poate oare un punct de vedere „exclusiv“ „să deschidă cît mai multe orizonturi posibile“ ? Nu există un punct de vedere privilegiat prin nu ştiu ce miracol, un dar al cerului. Punctul acesta de vedere personal, şi totuşi deschis, sau, mai bine zis, *care deschide*, se dobîndeşte şi se cucereşte. Nu te naşti critic după cum nu te naşti poet : devii prin muncă. Critica trebuie nu numai să integreze toate cunoştinţele pertinente referitoare la obiectul ei (ea traversează deci o „zonă de obiectivitate“ şi

[1] *Situaţii I*, p. 231.

este modificată de procesul acesta), dar implică și o conștiință deplină a raporturilor ei efective și afective cu obiectul și, prin el, cu lumea. Există deci o dialectică proprie criticii, care merge de la subiectul nereflexiv (lectura) la subiectul reflexiv (sinteză a sensului), trecînd prin cunoașterea obiectului (varietate a nivelelor de semnificație), și în care impresia este negată de cunoaștere pentru a fi în același timp regăsită și depășită de judecată. Dacă subiectivitatea care formulează o judecată este de drept universalizabilă, adică poate în mod legitim să facă apel la adeziunea celorlalți, aceasta se întîmplă pentru că eul criticului, ca și eul scriitorului, este o subiectivitate *transformată de propria sa muncă* și, prin aceasta, critica este înainte de toate praxis. Eul „lucrat" al criticului, ca și acela al scriitorului, nu este un ego preocupat și închis asupra senzației individuale : dimpotrivă, criticul este în comunicație directă și deschisă cu ceilalți, pe fundamentul comun al unei cunoașteri și al unei istorii pe deplin și lucid asumate, tocmai pentru că în el, eul *natural* a cedat locul eului *cultural*.

La chemarea scriitorului, criticul nu răspunde deci „orice" și nici oricum. În recentul său studiu, Roland Barthes amintește pe bună dreptate că un critic nu este un cititor obișnuit : operei scriitorului, criticul îi răspunde la rîndul său cu o *operă*. Acest travaliu al eului asupra lui însuși pentru a deveni subiect universal, acest praxis propriu criticului, pe care l-am descoperit și descris la scriitor, nu este nimic altceva decît *angajarea în scriere*. A sosit momentul să înțelegem, dacă nu am înțeles deja, că o critică adevărată, deși utilizează diverse cunoștințe, nu este un tip special de cunoaștere, care are literatura drept obiect, ci *o ramură particulară a literaturii, care are literatura drept subiect*. În mod foarte exact și în accepția deplină a cuvîntului, criticul este un scriitor : un scriitor care scrie despre scriere, așa cum dramaturgul și romancierul scriu despre lume. Care este rolul acestei scrieri secunde ? Și este oare atunci critica un gen literar minor, o literatură parazită ? Toată evoluția artei moderne dovedește exact contrariul. De la *Contra lui Sainte-Beuve*, moment

esenţial în creaţia *Căutării* proustiene, de la *Falsificatorii de bani* şi *Jurnalul* gidian, de la *Ulysse* şi *Greaţa*, nu mai există operă literară care să nu conţină o reflecţie a scriitorului asupra scrierii şi în care scrierea însăşi să nu constituie propria ei contestare. Desigur, raporturile dintre scriitor şi critic diferă de cele dintre scriitor şi sine însuşi : dar criticul este un scriitor cerut de scriitor, în măsura în care orice scriere cheamă o alta, aşa cum orice act de conştiinţă necesită propria lui luare de conştiinţă şi reluarea, sub forma recunoaşterii, de către celălalt. În sine, literatura este o nevoie imperioasă pe care critica vine să o satisfacă, o nevoie de *dialog*, în care fiecare devine el însuşi confruntîndu-se cu celălalt, în aşa fel încît opera literară nu capătă existenţă deplină decît atunci cînd sensul ei vine de la celălalt, decît atunci cînd este *criticată*. „Psihanaliza existenţială", spuneam noi, este în ocurenţă psihanalizarea psihanalistului. Trebuie să mergem şi mai departe : este şi „vindecarea" lui. În măsura în care criticul degajează sensul unei opere trecînd prin proiectul autorului ei, el îşi descoperă propriile sale „complexe", pe care va trebui să şi le asume. Catharsisul este aici dublu, al literaturii prin critică, aşa cum am văzut, dar şi invers, al criticii prin literatură. Critica scrisă este forma desăvîrşită a acelei contestaţii intime şi reciproce care începe odată cu lectura.

Bineînţeles, există şi false contestaţii care conduc la o pseudo-critică. Dacă literatura, ca orice expresie a omului, poartă amprenta alienărilor sale istorice, în schimb creaţia autentică reuşeşte totdeauna, într-un fel sau altul, să le transceadă. Se pare că, dimpotrivă, critica a fost multă vreme victima unei alienări radicale, care i-a ascuns propriul ei ţel, şi de care abia acum începe să se elibereze. Nu este deloc o întîmplare că raporturile dintre critică şi literatură prezintă aspectul unei îndelungate ostilităţi, ca să nu spunem al unui război necontenit. Cînd, de la Malherbe la Boileau, trecînd printr-o armată de Chapelain şi de d'Aubignac, pedanţii secolului al XVII-lea aveau pretenţia să conducă Parnasul, sau cînd, la apariţia fiecărei opere clasice mari, se găsea vreun funcţionăraş al condeiului care să o atace în numele gustului şi al verosimilului („verosimilul critic" nu datează de ieri de

azi), atunci era normal ca la un moment dat Corneille, Racine, Molière sau La Fontaine să protesteze. În ansamblu, relațiile nu sînt deloc mai bune în secolul al XVIII-lea. În secolul al XIX-lea, Hugo, Balzac, Flaubert sau Baudelaire se află într-o luptă veșnică, pe care Théophile Gautier o rezumă destul de bine : „Un lucru sigur și ușor de demonstrat celor care ar putea să aibă îndoieli în privința lui este antipatia naturală a criticului față de poet — a celui care nu face nimic față de cel care face, — a trîntorului împotriva albinei, — a mîrțoagei împotriva armăsarului". Iar Flaubert spunea : „Iată lucruri cît se poate de tîmpite : 1. critica literară, oricum ar fi, bună sau proastă ; 2. societatea de moderație...". Cum s-ar putea să nu existe o „antipatie naturală" între critică și literatură, cum ar putea contestarea să nu devină resentiment, atunci cînd este făcută *din exterior*, în numele bunului-gust, al canoanelor estetice, al ordinii morale, al stabilității politice, sau în funcție de Rațiunea și Știința momentului ?

Cum să nu se simtă criticul un castrat în raport cu scriitorul, din moment ce se ocupă de creații, dar își interzice orice activitate creatoare ? De fiecare dată cînd întîlnirea dintre literatură și critică este exterioară, sau, și este de fapt același lucru, *parțială*, nu există decît două posibilități : sau critica oprimă literatura (este cazul criticii „dogmatice", de orice orientare ar fi ea [1]) ; sau, și este la fel de supărător, critica se suprimă ca atare (este ceea ce se întîmplă cu faimoasa „admirație istorică" și, mult prea des, cu abordările obiective).

Pentru a evita asasinatul sau sinuciderea, critica trebuie să-și descopere în sfîrșit adevărata ei legătură cu literatura, legătură care nu este un raport de exterioritate, ci o *relație*

[1] Vă veți întreba pe bună dreptate prin ce se deosebește critica dogmatică de „critica de judecată", așa cum am propus-o și apărat-o împotriva criticii pure de „înțelegere" sau de „descriere". Prin faptul că o critică dogmatică se adăpostește în spatele unei *dogme*, adică a unei norme și a unui cod obiectiv și colectiv (bun-gust, bune moravuri, ordine burgheză etc.), care sînt aplicate literaturii din exterior. Dimpotrivă, judecata adevărată implică responsabilitatea personală și totală a criticului, judecată care se exercită chiar în interiorul literaturii, tocmai în numele exigențelor umane pe care și le-a însușit.

internă. Dacă există alteritate, aceasta este de tipul *alter ego-ului*: angajării totale a scriitorului în încercarea lui de a se mîntui prin limbaj îi corespunde angajarea totală a criticului într-o încercare similară. Dar reciprocitatea scopurilor necesită o reciprocitate a mijloacelor. Dacă nu este autarhică, activitatea critică nu este totuşi mai puţin autonomă şi, la rîndul său, *creatoare de sens*. Ca orice scriitor, criticul trebuie să-şi creeze mai întîi propriul său limbaj, într-un raport de înţelegere direct şi intim cu opera-mamă, dar guvernat de legi interne. Pentru că este evident că limbajul criticii nu poate să fie acela al literaturii originale, şi cu atît mai puţin acela al vorbirii comune. În această privinţă, nimic nu este mai absurd decît reproşul adus adesea criticii moderne de a folosi un „jargon", ca şi cum banalitatea limbajului obişnuit, chiar şi împodobită cu acele false eleganţe de condei ce se dau drept „stil frumos" şi care sînt faţă de stilul autentic ca legănatul provocator al şoldurilor faţă de graţia naturală a mersului, ar putea să fie măsura unui limbaj „clar" şi riguros ; ca şi cum literatura şi critica nu ar trebui amîndouă, şi potrivit cu cerinţele fiecăreia, să învingă clişeele vorbăriei cotidiene şi banalitatea scrierii curente. Ceea ce nu înseamnă, firește, că nu există diferite limbaje critice, unele bune şi altele proaste, după cum există diferite limbaje literare, unele bune şi altele proaste : a inventa un limbaj înseamnă totdeauna a inventa un anumit echilibru între limba comună şi vorbirea personală. Dacă cea de-a doua se resoarbe în prima, se ajunge la insignifianţă ; dacă îi opune o violenţă excesivă, se ajunge la incomunicabilitate şi limbă păsărească. În orice caz, nu există jargon decît faţă de o anumită fericire internă a scrisului, şi nu faţă de limbajul de pe stradă şi din saloane. (Dacă lucrurile ar sta aşa, *Iluminaţiile* lui Rimbaud ar fi un jargon, ca şi perioadele chinuite ale lui Proust, despre care nu e mult de cînd spiritele „clasiciste" ale epocii afirmau că „scrie prost"). Dealtfel, după cum nu este nici un supraprodus al limbajului obişnuit, limbajul critic nu este nici un sub-produs al limbajului literar. Literatura critică nu ar putea vorbi ca literatura originală, pentru că ele nu spun acelaşi lucru, şi nu ar fi posibil să existe o asemănare între scrie-

rea secundă și scrierea primă, pentru că scopul lor este diferit. Dacă tematizarea critică are menirea să explicitezе tematizatul literar, atunci limbajul secund și limbajul prim se află într-un raport reciproc, dar de sens invers. În vreme ce literatura, orientată spre lume, trebuie să încarneze sensul în cuvinte concrete, critica, fiind elaborare a aceluiași sens de către o conștiință reflexivă, trebuie să integreze în discursul său vocabulele reflecției, adică, la ora actuală, pe acelea ale filozofiei contemporane și ale diverselor științe umane. Nimeni nu contestă că integrarea aceasta pune probleme dificile de scriere și, din punctul acesta de vedere, chiar dacă indignarea lui Raymond Picard în fața „stilului" lui Roland Barthes este naivă, ea ridică totuși o problemă reală și urgentă ; dealtfel, aceeași problemă se pune și pentru stilul critic al lui Sartre sau al discipolilor lui Freud, pentru Marx sau Bachelard. Limbajul critic nu poate fi nici limbaj obișnuit, nici limbaj literar, nici limbaj filozofic, nici limbaj științific ; ireductibil din principiu la toate aceste diverse limbaje, el trebuie totuși să inventeze o sinteză a lor. Din această cauză limbajul critic este un limbaj bastard, baroc, straniu, care nu numai că își are propria sa utilitate, dar care poate și trebuie să-și aibă propria sa frumusețe. Există dealtfel exemple remarcabile : Sartre, Poulet, Richard, Starobinski și chiar Barthes, ca să nu-i citãm decît pe aceștia. Numai cîțiva imbecili nostalgici își mai pot închipui că istoria este nemișcată și că a „scrie frumos" în 1966 înseamnă a scrie „ca Voltaire".

Dar criticului nu-i este suficient să-și creeze, precum scriitorul, un limbaj ; el mai trebuie, ca și scriitorul, să închidă limbajul acesta într-o *operă*, adică într-un limbaj a cărui textură particulară trimite, pentru a putea fi înțeleasă, la structura sa de ansamblu. În această operă gîndirea analitică cedează locul gîndirii *dialectice*, pentru că sinteza pe care o propune ea nu este deloc de tip aditiv. O operă critică nu poate fi luată de la cap sau de la coadă, nu poate fi utilizat cutare pasaj și lăsată la o parte o anumită suită de idei, după bunul plac. Opera critică formează un întreg ale cărui părți

nu sînt înţelese decît prin relaţia lor internă, deşi ea se găseşte într-un raport constant cu opera-mamă, după cum opera literară însăşi forma o totalitate intrinsecă, deşi desemna perpetuu lumea. Analiza imanentă a sensului ajunge deci la un *sens imanent al analizei:* aceasta e realitatea unei opere, nimic mai mult, dar nici mai puţin. O operă, oricare ar fi ea, este definită de faptul că trimite fără încetare la ea însăşi, fără să înceteze să trimită la altceva : circuitul acesta este, evident, acela al ipseităţii, este acea interiorizare a lumii care constituie o subiectivitate. Deci „adevărul" criticii nu este independent de subiectivitatea criticului, fapt contestat chiar şi pentru abordările „obiective" : el nu este decît mişcarea acestei subiectivităţi la lucru, adică a unei subiectivităţi care *face o lucrare.* Iar lucrarea aceasta, la rîndul ei, nu va fi nici o reflectare nici un dublet al operei pe care o comentează : ea trimite, pentru a fi înţeleasă, atît la autorul comentariului, cît şi la obiectul comentat. Şi deoarece acesta din urmă este totdeauna obiect *revelat* de cineva, calitatea obiectului face aici corp comun cu calitatea revelatorului. Criticul nu poate deci în nici un caz să dorească „să se şteargă" în faţa textelor, pentru că acestea nu capătă existenţă decît prin intensitatea prezenţei sale ; nu capătă totalitate decît prin mişcarea lui de totalizare ; nu capătă unitate decît prin sinteza pe care o constituie el.[1] Criticul lui Racine îl ia în seama sa pe Racine, se face răspunzător de el. Şi dacă în opera criticului critica este răspuns total la întrebare totală pusă de opera scriitorului, atunci coerenţa activităţii critice, ca şi aceea a creaţiei literare, nu este numai şi nici în mod esenţial de ordin intelectual, ci, înainte de toate, existenţial. Scri-

[1] Pînă acum nu a fost vorba decît de critica scrisă. Este evident că toate acestea se aplică *mutatis mutandis* şi la critica vorbită care este cursul magistral, în care *prezenţa* profesorului joacă un rol esenţial. Un curs bun nu poate fi niciodată un fel de „dispecerat" care centralizează informaţii, indicaţii, documente, statistici ; nu este deci de ordin „informaţional" (pentru aceasta sînt suficiente manualele şi în curînd computerele). Un curs bun este acela în care persoana profesorului *nu poate fi înlocuită,* pentru că ea animă textul şi *îl face să existe,* ca sinteză a unei experienţe trăite, pe care se străduieşte să o comunice celorlalţi.

itorul, spuneam noi, este un om care se găsește pe sine găsindu-și limbajul ; criticul este un om care se găsește pe sine și care ne găsește găsind limbajul scriitorului. Să nu ne lăsăm amăgiți ; comunicarea dintre critic și cititorul său este, la rîndul ei, analogă aceleia dintre scriitor și critic : este comunicarea dintre două persoane, printr-un corpus de cunoștințe, așa cum era anterior printr-o lume imaginară. Cum și de ce ? În măsura în care critica este o experiență dusă pînă la ultimele sale consecințe, ea devine pentru cititor o formă de înțelegere de sine, după cum opera literară era o imagine a propriei sale condiții. Prin comentariul pe care criticul îl face operei autorului, cititorul descoperă o înțelegere a omului înțeleasă de o altă înțelegere, care se prezintă pentru el ca inteligibilitate pe care epoca lui o dă trecutului și prezentului omului. Și, pentru că, așa cum spune Hegel, istoria gîndirii este totdeauna la prezent, opera literară perenă face apel în fiecare moment al istoriei, pentru a fi tot ceea ce poate să fie, la opera critică.

Opera critică este, așadar, ca și opera literară, datată ; dar, ca și opera literară, dacă a atins un anumit grad de rigoare și profunzime, dacă închiderea ei este totalizare vie a unei experiențe concrete, iar deschiderea ei este receptare permanentă a unor noi experiențe posibile, adevărata operă critică trebuie să poată fi depășită, fără însă să se învechească. *Saint-Genet* a lui Sartre va dura tot atît cît și operele lui Genet, chiar dacă, peste un secol sau două, înțelegerea omului se va face pe alte căi și într-un alt stil, pentru că această lucrare constituie, într-un anumit moment al istoriei, o viziune totală a sensului oricărui destin uman, dincolo de sensurile fugare pe care ni le propun existența și operele lui Genet. Valoarea lui „Genet" a lui Sartre nu este deloc aceea de a-l epuiza pe Genet (chiar dacă imperialismul analizei mimează uneori o posesie absolută), pentru că valoarea lui Genet însuși constă tocmai în faptul că depășește orice abordare particulară, inclusiv pe aceea a lui Sartre. Critica nu se va putea niciodată substitui lecturii operelor, așa cum își închipuia prostește Renan despre istoria literară. Dar și invers, valoarea cărții lui Sartre va supraviețui interesului ma-

nifestat pentru Genet: ansamblu de răspunsuri pe care o înţelegere riguroasă a omului ne permite, la mijlocul secolului al XX-lea, să le aducem înţelegerii unui om şi a operei sale, viziunea omului pe care o constituie *critica* devine, pentru cititorul lui Sartre, un ansamblu de întrebări care îl pun chiar pe el în discuţie, aşa cum Genet îl punea în joc.[1] Centrată pe obiectele simbolice ale scrierii, aşa cum conştiinţa perceptivă este centrată pe obiectele lumii reale, noua literatură critică tinde să constituie puţin cîte puţin, la jumătatea drumului între literatura originală şi reflecţia filozofică şi antropologică, o înţelegere particulară a omului, aşa cum se revelă el lui însuşi în universul imaginar al limbajului. Deşi trebuie să recurgă la multiplele cunoştinţe pe care le aduc disciplinele ştiinţifice şi filozofia epocii noastre, şi deşi trebuie să constituie întrucîtva *sinteza lor practică*, în cele din urmă numai un limbaj literar de tip nou poate surprinde *din interior* acea apariţie a sensului care este orice creaţie literară.

În definitiv, dacă există în istoria criticii atîtea deşeuri, atîtea volume inutile care se îngrămădesc pe rafturile bibliotecilor şi care constituie nu atît muzeul, cît cimitirul criticii, e tocmai pentru că aceasta şi-a dat foarte tîrziu seama de natura şi de rolul ei specific; de fapt, istoria ei de abia începe. Imensul merit al noii critici care se constituie astăzi încetul cu încetul, în ciuda tuturor divergenţelor şi insuficienţelor, autentica ei *noutate* la cei mai buni dintre reprezentanţi, este de a fi trezit în sfîrşit critica din letargia ei seculară, din somnul ei dogmatic sau erudit, de a-i fi redat menirea, pe scurt, de a o fi restituit literaturii, în momentul în care literatura se instituia drept critică. Pentru prima dată încetează ostilităţile dintre scriitori şi critici, pentru că experienţa lor se întîlneşte şi se reflectă; pentru că scriitorul descoperă, în

[1] Se va spune că, luîndu-l drept exemplu pe Sartre, sarcina mea este facilitată de faptul că în cazul acesta criticul este şi un mare scriitor şi un mare filozof. Este foarte adevărat. Dar orice critică adevărată şi, dintre nenumăratele exemple, mă gîndesc aici la *Rousseau* de J. Starobinski, constituie în felul său o viziune asupra omului, încarnată într-o operă şi pe care se cuvine să o interogăm ca atare. Sartre oferă, dacă vreţi, o experienţă model, dar nu unică.

centrul activității lui, critica, iar criticul găsește în centrul praxisului său, scrierea. Devenit scriitor, criticul nu mai are de ce să-l mai invidieze pe scriitor, și nici scriitorul, devenit critic, nu mai are de ce să afișeze un dispreț fățiș față de critic. Operei literare și operei critice le este comună dorința de a fi, la niveluri de expresie diferite, un cifru integral al existenței umane în limbaj. În această privință, ele se află într-un raport de descifrare reciprocă. Univers personal, dincolo de tematizarea unor cunoștințe, înfruntînd un alt univers personal, într-un raport de elucidare reciprocă ce trece prin totalitatea unei culturi istorice — astăzi, cultura celei de-a doua jumătăți a secolului al XX-lea — opera critică cheamă, la rîndul ei, pentru a fi justificată, recunoașterea și contestarea cititorului. Mișcarea aceasta de trimitere și de depășire permanentă, mișcarea aceasta circulară nu se oprește niciodată ; nu există repaus în Adevăr și Evidență. Critica scoate din literatură un sens pe care-l transformă în propria ei viziune asupra lumii ; conștiința cititorului se hrănește cu sensul acesta dublu, în confruntarea niciodată terminată cu sine însuși, prin ceilalți. Scriitor, critic, cititor : la punctul de plecare, ca și la acela de sosire al acestei aventuri comune și în același timp intime, găsim la lucru, invariabil, o subiectivitate deplină și totală.

Paris, noiembrie 1965—martie 1966

BCUIASICENTRALA

CUPRINS

Studiu introductiv 5
Postfață în loc de prefață 31

Prima parte

DISPUTA DINTRE ANTICI ȘI MODERNI

I Vă place Barthes? 44
II Barthes, tu pricină a suferinței mele 50
III În sfîrșit veni Malherbe 64
IV Ce este literarul? 71

Partea a doua

INTRODUCERE ÎN PROBLEMELE CRITICII ACTUALE

I Căutarea unității 104
II Critica — fenomenologie 110

Partea a treia

CRITICA ȘI ȘTIINȚELE UMANE

I Adevăr sau validitate? 124
II Variațiuni pe aceeași temă 144
1. Psihanaliza temei 146
2. Sociologia temei 168

Partea a patra

CRITICA ȘI FILOZOFIE

I Dincolo de științele umane 204
II Destinul conjugat al criticii și filozofiei 211
III Critica — psihanaliză existențială 222
1. Cogito-ul scriitorului 222
2. Viața și opera scriitorului 234
3. Cogito-ul criticului 251
4 Ce este critica? 272

BCUJ CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

„Operei literare și operei critice le este comună dorința de a fi, la niveluri de expresie diferite, un cifru integral al existenței umane în limbaj. În această privință, ele se află într-un raport de descifrare reciprocă. Univers personal, dincolo de tematizarea unor cunoștințe, înfruntînd un alt univers personal, într-un raport de elucidare reciprocă ce trece prin totalitatea unei culturi istorice—astăzi, cultura celei de-a doua jumătăți a secolului al XX-lea—opera critică cheamă, la rîndul ei, pentru a fi justificată, recunoașterea și contestarea cititorului. Mișcarea aceasta de trimitere și de depășire permanentă, mișcarea aceasta circulară nu se oprește niciodată; nu există repaus în

Lei 12